اُردو فکشن: تنقید و تجزیہ

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری

اُردو فکشن: تنقید و تجزیہ

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری

اردو فکشن

تنقید و تجزیہ

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری

موڈرن پبلشنگ ہاؤس

۹- گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی-۱۱۰۰۰۲

انتساب

معروف فکشن ناقد

پریم چند ایوارڈ یافتہ

اور

میرے شفیق و مہرباں استاد

پروفیسر عظیم الشان صدیقی

کی نذر

کہ ان کی تنقیدی بصیرت نے مجھے ہمیشہ نئی روشنی دی ہے۔

فہرست

تجزیے

پیش لفظ

اردو فکشن پر اب تک خاطر خواہ تنقیدی کام نہیں ہو پایا ہے۔ بالخصوص شاعری کے مقابلے فکشن پر کام نہ کے برابر ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ فکشن پر لکھنے لکھانے کی روایت کو بھی اب 70-60 سال کا زمانہ گذر چکا ہے۔ یہ ایک تلخ حقیقت ہے کہ فکشن کے ناقدین کا شمار انگلیوں پر کیا جا سکتا ہے۔ لیکن ادھر حالات بدلے ہیں نئی نسل میں کئی نام سامنے آئے ہیں اور وہ لوگ مستقل تنقید لکھ رہے ہیں۔ مشرف عالم ذوقی، حقانی القاسمی، مولا بخش، کوثر مظہری، ہمایوں اشرف، ابوبکر عباد، شہاب ظفر اعظمی، قاسم خورشید، خورشید حیات، ابرار رحمانی، احمد صغیر، خورشید اکرم نسیم احمد نسیم، مشتاق صدف، راشد انور راشد، غضنفر اقبال، اختر آزاد، فیاض احمد وجیہ وغیرہ نے اردو فکشن کی تنقید میں نہ صرف امیدوں کو قائم رکھا ہے بلکہ نئے انداز سے تنقید کی راہیں استوار کی ہیں۔ تخلیقی تنقید کا احیاء عمل میں آرہا ہے۔ مشرف عالم ذوقی، حقانی القاسمی، خورشید حیات، اختر آزاد کے تنقیدی رشحات، تخلیقی تنقید کے نمونے ہیں۔ ان کے یہاں زبان کا رچاؤ تخلیقی ہے اور اب تنقیدی زبان یا تنقیدی اصطلاحات کی بھر مار والی زبان کے اثرات معدوم ہو رہے ہیں۔ تنقید میں تخلیقی زبان کا استعمال نئی تنقیدی آگہی کی نوید ہے۔

نئی نسل کی تنقیدات سے ایک اور طلسم ٹوٹتا ہوا محسوس ہو رہا ہے کہ اب ناقدین ادب کے بلند و بالا ایوان مسمار ہو رہے ہیں اور ان کی جگہ تنقیدی جھونپڑیاں خاصی تعداد میں

ابھر رہی ہیں۔ان کچی دیواروں اور پھوس کی چھتوں والے مکانوں سے فرمانات واحکامات جاری نہیں ہوتے ہیں۔ یہاں ایک دوسرے کو زیر کرنے کی ریس بھی نہیں ہے۔ان کچے مکانوں میں ادب کو اپنے اپنے طور پر سمجھنے اور سمجھانے کا عمل جاری ہے۔ادب کی گروہ بندیاں خود اپنی موت مر رہی ہیں، اور ابھر رہا ہے ایک نیا یکساں سماج ،جس میں ناقد اور تخلیق کار ایک ہی صف میں ہم کلام ہیں۔ایک دوسرے کو سمجھنے اور پرکھنے کا عمل نئے رشتے استوار کر رہا ہے۔قاری اور تخلیق کار کے درمیان نت نئے رشتے استوار ہو رہے ہیں کہ اب قاری کہانیوں اور ناولوں میں باضابطہ کردار کی شکل میں شامل ہو رہا ہے۔قاری اپنے دکھ درد کی ترجمانی پر مصنف سے باز پرس بھی کر رہا ہے۔ایسے میں قاری اور فکشن نگار کے درمیان نئے رابطے بن رہے ہیں۔

اکیسویں صدی آزاد فضاؤں میں سانس لینے کی صدی ہے۔اب ناقد اور مصنف دونوں آزاد ہیں کسی ازم یا رجحان کا زمانہ نہیں ہے، بلکہ اب تخلیق کار بھی تنقید کے میدان میں آگیا ہے۔اس سے ناقد کے خوف اور رعب میں کمی آگئی ہے۔تنقید کا نیا منظر نامہ ترتیب پا رہا ہے۔تنقید کے اس منظر نامے کی ترتیب و تشکیل میں موجودہ عہد کے کئی ادبی رسائل اور ان کے مدیران کا بھی خاصا دخل ہے۔نئی نسل کی تنقیدی کاوشوں کو منظر عام پر لانے میں کتاب نما، شاعر، بزمِ سہارا، اثبات، آج کل، ایوانِ اردو، مباحثہ، نیا ورق، آمد، روحِ ادب، جہانِ اردو، تمثیلِ نو، مژگاں، نئی کتاب، دہلیز، ادیب انٹرنیشنل وغیرہ کا خاصا کردار رہا ہے۔قدیم نسل کو قطعی مایوس ہونے کی ضرورت نہیں۔

نئی نسل کو ابھی بڑا معرکہ سر کرنا ہے اس لیے اعتماد، استحکام، مطالعہ اور بہترین زبان کے سہارے ہی آگے بڑھنا ہوگا۔اپنے نظریات کو عام کرنا ہوگا۔دوسروں کی باتوں پر باتیں کرنے سے کب تک کام چلے گا۔اب وقت آگیا ہے کہ ہم مقالے اور مضامین لکھنے کے قدیم طریقوں کو بھی تبدیل کریں۔ لمبے لمبے اقتباسات کی بجائے خود بحث کریں اور

اپنے نظریات رکھیں۔

''اردو فکشن: تنقید و تجزیہ'' حاضر ہے۔اس میں ناول اور افسانے پر لکھے گئے میرے متعدد مضامین اور ناولوں اور افسانوں کے تجزیے شامل ہیں۔ان میں کچھ تو ضرورتاً سیمناروں اور ادبی محفلوں کے لیے لکھے گئے ہیں لیکن کچھ ضرور آزادانہ طور پر تحریر ہوئے ہیں۔ایک سوال آپ یہ کریں گے کہ ان ہی ناولوں اور افسانوں کے تجزیے کیوں؟ میں یہ کہوں گا کہ یہ مختلف اوقات میں کیے گئے تجزیے ہیں جنھیں میں نے یکجا کر دیا۔ایسا نہیں ہے کہ یہ ہی معرکتہ الآرا ہیں، باقی نہیں۔ہاں یہ میری پسند ضرور ہیں۔

کتاب آپ کے حوالے ہے۔مجھے اس سلسلے میں کچھ نہیں کہنا ہے۔کتاب کی تحریریں میرا اپنا زاویہ نظر ہے اور بس۔

ڈاکٹر اسلم جمشید پوری

۱۰رجولائی ۲۰۱۲ء

پنجاب کے افسانہ نگاروں پر تقسیم کے اثرات

۱۹۴۷ء ہندوستان کی تاریخ میں بہت اہمیت رکھتا ہے۔ ہندوستان کے دو ٹکڑے ہوئے اور راتوں رات ایک ایسا علاقہ جو کل تک ہندوستان کا حصہ تھا، پاکستان بن گیا۔ پاکستان مسلمانوں کو دے دیا گیا۔ دونوں ملک آزاد ہو گئے۔ اپنی اپنی حکومتوں کے قیام اور اس کے مسائل میں دونوں مگن ہو گئے۔ پھر شروع ہوا ہجرت کا سلسلہ۔ پاکستان سے ہندوؤں نے اور ہندوستان سے مسلمانوں نے رخت سفر باندھا کہ اچانک ملک گیر پیمانے پر فسادات بھڑک اٹھے۔ بربریت کا ننگا ناچ شروع ہو گیا۔ انسان، انسان نہ رہ کر مذاہب، فرقوں اور قوموں میں تقسیم ہو گیا۔ ہندوؤں نے مسلمانوں کو نشانہ بنایا، مسلمانوں نے ہندوؤں کو تہہ تیغ کرنا شروع کر دیا۔ قافلے لوٹ لیے گئے۔ عورتوں کی ناموس تار تار کی گئی۔ بچوں کو والدین کے سامنے بے دردی سے مار ڈالا گیا۔ ریل گاڑیوں کو روک روک کر مسافروں کو مذہب کی عینک سے دیکھ کر، چن چن کر مارا گیا۔ پلیٹ فارموں پر زندہ انسانوں کی جگہ خون میں لت پت لاشوں نے لے لی۔ ہر طرف افرا تفری اور قتل و غارت گری کا بازار گرم ہو گیا۔ فسدات کا یہ سلسہ مہینوں چلتا رہا۔ اس کے بعد پھر کیمپوں کا سلسلہ شروع ہوا۔ لوگوں نے ذرا ہوش سنبھالا تو پھر اپنوں کی تلاش شروع ہوئی۔ خاندانوں میں افراد کی تقسیم ہو گئی۔ کوئی پاکستان میں رہ گیا تو کوئی ہندوستان میں اور کوئی ملک عدم کوچ کر گیا۔ ماں پاکستان میں تو بیٹا بیٹی ہندوستان میں۔ شوہر ایک ملک میں اور بیوی دوسرے ملک

میں۔ زندگی کی ایک کرب انگیز مقام پر آ گئی۔ تہذیبوں کا زوال، انسانیت کی موت اور خوف و دہشت نے انسانوں کے دلوں میں گھر کر لیا۔ نئے ماحول، نئی فضا، نیا ملک، نئی زبان اور ایسے میں اجنبیت اور ایک دوسرے سے خوف نے ہر شخص کو اپنے اندر ہی ایک خول میں سمٹنے پر مجبور کر دیا۔

ایک طرف تہذیب و تمدن کا زوال تھا تو دوسری طرف معاشی بحران نے رہی سہی کسر پوری کر دی۔ جن لوگوں نے ہجرت کی وہ اپنے گھر بار اور قیمتی اشیاء کو حسرت بھری نظروں سے دیکھتے ہوئے، سفر پر نکل پڑے۔ کچھ نے اپنے قیمتی سامان کو بھی ساتھ باندھ لیا تو وہ وہ رہزنوں نے اپنے قبضے میں کر لیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اجنبیت کے ماحول میں غریبی نے خیر مقدم کیا۔ حالات میں زمین آسمان کا تغیر آ گیا۔

ہندوستان اور پاکستان کی تاریخ میں یہ واقعہ غیر معمولی قسم کا تھا۔ اس نے نہ صرف عام انسانوں کی زندگی کو متاثر کیا، بلکہ ہر ذی ہوش کو سوچنے پر مجبور کر دیا۔ ادب چوں کہ زندگی کا سچا ترجمان ہوتا ہے تو اس پر واقعات و حادثات کے اثرات ناگزیر ہوتے ہیں۔ تقسیم ہند اور اس سے پیدا شدہ صورت حال، فساد، ہجرت اور از سر نو آبادکاری کے واضح اثرات اردو ادب نے قبول کیے۔ تقریباً ہر صنف میں اس کے نقوش ثبت ہوئے۔ اردو افسانوں میں اس کے واضح اثرات ملتے ہیں۔ فسادات، ہجرت اور پھر کیمپوں کا حال، ان موضوعات پر بہترین افسانے تخلیق ہوئے۔ کچھ ناقدین اسے وقتی اور ہنگامی ادب کا نام دے کر سرسری لیتے ہیں۔ علی سردار جعفری ایسے ناقدین پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> اس کو ہنگامی ادب کہہ کر صرف وہی لوگ ٹال سکتے ہیں جن کی روحیں سڑ گئیں اور شعر و فن کے چشمے خشک ہو گئے ہیں۔" ؎۱

[دیباچہ، ہم وحشی ہیں، کرشن چندر، ص ۱۳، طبع سوم، ۱۹۴۹ء]

پنجاب کے جن افسانہ نگاروں نے تقسیم ہند کے اثرات قبول کیے اور افسانے

تخلیق کیے ان میں سعادت حسن منٹو، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، رام لعل، بلونت سنگھ، خواجہ احمد عباس، احمد ندیم قاسمی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

فسادات کے پس منظر پر لکھے گئے بہت سے افسانے صرف جذباتیت کا اظہار بن کر رہ گئے ہیں، کچھ میں صرف فسادات کی منظر کشی پر توجہ کی گئی ہے۔ ایسے افسانوں کی تعداد بہت کم ہے جو فکری اور فنی اعتبار سے اچھے افسانے ہوں۔

بعض افسانہ نگاروں نے بہ نفس نفیس ان حالات کا سامان کیا۔ ایسے افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں میں حقیقی اور سچی تصویر کشی، فنی معیار کے ساتھ ساتھ کی ہے۔

بعض افسانہ نگاروں نے اپنے افسانوں کو اصلاحی رنگ بھی دیا اور انہوں نے مٹتی ہوئی انسانیت، دم توڑتی ہوئی اخوت اور اعتماد و اعتبار کی ختم ہوتی ہوئی فضا کو از سر نو قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔

افسانے کے موضوع میں فسادات، ہجرت، قتل و غارت گری، کیمپوں کا حال، نام نہاد شریف لوگ، اپنوں کے ذریعہ ڈھائے گئے ظلم و ستم، معاشی بدحالی، معاشرتی بے ترتیبی، رشتوں کی کسک، بچھڑنے کا غم، امید کا نا امیدی میں تبدیل ہونا، شامل ہو گئے۔ یہ ایسے موضوع تھے جو اس سے قبل اردو افسانے میں نہیں تھے۔

۴۷ء کے بعد کے فسادات پر یوں تو ہمارے کئی افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے ہیں لیکن اس میدان میں سعادت حسن منٹو کا جواب نہیں۔ منٹو نے اس موضوع پر ٹھنڈا گوشت، کھول دو، سہائے، موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ، شریفن، گورمکھ کی وصیت، حلفی بیان اور سیاہ حاشیے تحریر کیے۔ منٹو نے اس موضوع پر لکھتے ہوئے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کا بے محابہ استعمال کرتے ہوئے کئی افسانوں کو لازوال بنا دیا ہے اور ان افسانوں کے کئی کردار اردو ادب میں ہمیشہ کے لیے امر ہو گئے۔ ٹھنڈا گوشت کا ایشر سنگھ، کھول دو کا سراج الدین، سہائے کا سہائے، موذیل کا موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ کا بشن سنگھ اور شریفن کا شریفن ایسے

کردار ہیں جو لازوال ہیں اور آج تک اردو ادب کے زندہ کردار تسلیم کیے جاتے ہیں۔

اتنے سارے کردار اتنے سارے افسانے کسی ایک موضوع پر اردو کیا، کسی دوسری زبان میں بھی کسی مصنف کے یہاں نہیں ملتے۔ دراصل منٹو اپنے کرداروں کی نفسیات سمجھنے کا ماہر تھا۔

منٹو نے تقسیم کے بعد کے فسادات، ہجرت، کیمپ کی زندگی اور انسانی زندگی کے اس سب سے بڑے المیے کو بہت قریب سے دیکھا تھا۔ اس کے سینے میں ایک حساس دل تھا، اسی حساس دل نے منٹو کے قلم سے شاہکار افسانے تخلیق کروائے۔ یہ تو حقیقت ہے ہی کہ منٹو انسانی نفسیات کا بہت بڑا ماہر تھا۔ اس نے اپنے کرداروں کی تحلیل نفسی کے ذریعہ سماج کی سچی تصویر کشی کی ہے۔ فسادات کے وقت انسان کی نفسیات میں ہونے والی تبدیلی اسے غیر متوقع افعال کا مرتکب بناتی ہے۔ منٹو کے زیادہ تر کردار ایسے ہی ہیں۔ ٹھنڈا گوشت کا ایشر سنگھ جب ایک لڑکی کی لاش سے مباشرت کر لیتا ہے تو اچانک اس کے اندر احساسِ گناہ اس قدر عمیق ہو جاتا ہے کہ وہ اس واقعے کے زیر اثر اپنی مردانگی تک گنوا بیٹھتا ہے۔ ایشر سنگھ، قارئین کے دل و دماغ پر حاوی ہو جاتا ہے اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں اسے مل جاتی ہیں۔ اسی طرح کھول دو، کا سراج الدین بھی قارئین کی ہمدردی، محبت اور انسیت جیتنے میں کامیاب ہے۔ سراج الدین جیسے بوڑھے کا بیٹی کے لیے مارا مارا پھرنا، نوجوانوں کو اس کا حلیہ بتاتا، ان سے مدد مانگتا اور ان کی کامیابی کی دعا کرنا، یہ سب کردار کے وہ افعال ہیں جن کے باعث وہ قاری کی ہمدردیاں حاصل کر لیتا ہے اور پھر کہانی کے آخر میں بیٹی کی لاش میں زندگی کے آثار دیکھ کر خوشی کا اظہار، اسے قارئین کے دل و دماغ پر ہمیشہ کے لیے نقش کر دیتا ہے۔ سراج الدین جیسا کردار اردو افسانے میں کہیں اور نہیں ملتا۔ یہ منٹو کا گوشت پوست کا ایسا کردار ہے جو ہمیشہ زندہ رہنے کے فن سے بخوبی واقف ہے۔ ایسا ہی ایک انمول کردار بشن سنگھ ہے جو بعد میں ٹوبہ ٹیک سنگھ کے Tag سے ایسا

چپکتا ہے کہ ٹو بہ ٹیک سنگھ لوگوں کے ذہنوں میں بیٹھ جاتا ہے۔ دراصل اس کہانی میں مرکزی کردار بشن سنگھ نہیں ہے بلکہ گاؤں ٹو بہ ٹیک سنگھ ہے جو پوری کہانی، واقعات، اس کے اسباب وعلل وغیرہ سب کو متاثر کرتا ہے۔ قارئین آخر آخر تک ٹو بہ ٹیک سنگھ کو اپنے اندر سرایت کرنے سے روک نہیں پاتے ہیں۔ ٹو بہ ٹیک سنگھ، ایک فرد سے سماج اور سماج سے ملک اور پھر کائنات میں تبدیل ہو جاتا ہے۔

کرشن چندر جو اردو افسانے کا اہم نام ہے، نے تقسیم ہند کے اثرات پر افسانے لکھے اور خوب لکھے ہیں۔ کرچن چندر اردو افسانوں میں اپنے مخصوص شاعرانہ اسلوب کے لیے پہچانے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں منٹو جیسی فن کاری تو نہیں ملتی، پھر بھی اردو افسانے کو بام عروج تک لے جانے چند اہم افسانہ نگاروں میں کرشن چندر کا نام کافی نمایاں ہے۔ انہوں نے اردو کو بہت اچھے افسانے دیے ہیں۔

۱۹۴۷ء کے فوراً بعد کرشن چندر کا ایک مجموعہ ''ہم وحشی ہیں'' شائع ہوا تھا۔ اس مجموعے میں تقریباً سارے افسانے انہیں حالات وواقعات کی عکاسی کرتے ہیں۔ کرشن چندر کے اس مجموعے نے ادبی حلقوں میں کافی دھوم مچائی تھی۔ اس میں ''پشاور ایکسپریس'' امرتسر آزادی سے پہلے، امرتسر آزادی کے بعد، طوائف کا خط، ہم وحشی ہیں، جانور وغیرہ تقسیم ہند کے بعد رونما ہونے والے واقعات، تہذیبی تغیر اور انسانی ذہن کی تبدیلی کو موضوع بنا کر لکھے گئے افسانے ہیں۔

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ کرشن چندر کا مجموعہ ''ہم وحشی ہیں'' ہنگامی حالات کے پیش نظر لکھا گیا ہے اور اس کے زیادہ تر افسانے ہنگامی ادب کا ایک حصہ ہو کر رہ گئے ہیں۔ ان میں افسانے کے فنی تقاضوں کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ لیکن زیادہ تر ناقدین کرشن چندر کے اس مجموعے کے افسانوں کے تعریف کرتے ہیں۔ مشہور افسانہ نگار عصمت چغتائی لکھتی ہیں:

''کرشن چندر نے جو کچھ لکھا جذبات کی رو سے بچ کر سمجھ بوجھ کر اور شاید زبردستی لکھا۔ آمد کا گلا گھونٹ کر آورد کو لبیک کہا۔ وہی لکھا جو اس نے لکھنا چاہا۔ جو مصلحت وقت نے کہا۔''

[چھوئی موئی، عصمت چغتائی، ص ۲۴ طبع اول ۱۹۵۲ء]

''ہم وحشی ہیں'' کے افسانوں پر مشہور ناقد وقار عظیم لکھتے ہیں:

''کرشن چندر نے یہ افسانے کبھی ہندوؤں اور سکھوں کے لیے لکھے اور کبھی مسلمانوں کے لیے۔ لیکن خود ہندو یا مسلمان ہو کر نہیں بلکہ انسان ہو کر اور اسی لیے ان افسانوں میں ایک صحیح قسم کا جذباتی گہراؤ بھی ہے۔ درد کی کسک بھی، لیکن جذبات کے بہاؤ پر عموماً غور و فکر نے اعتدال و توازن کی مہر ثبت کر دی ہے۔''

[نیا افسانہ، وقار عظیم، ص ۲۱۸ مطبوعہ ۱۹۹۶ء]

وقار عظیم کی تنقید میں توازن ہے۔ کرشن چندر کی افسانہ نگاری اپنا جواب آپ ہے۔ فسادات پر لکھے گئے ان کے افسانے گہرے جذباتی لگاؤ کے مظہر ہیں اور اتنی خوبصورت منظر کشی پیش کرتے ہیں کہ قاری کئی مقام پر گلوگیر ہو جاتا ہے۔ ان کے اس موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں، پشاور ایکسپریس، ہم وحشی ہیں، امرتسر آزادی سے پہلے، امرتسر آزادی کے بعد، جانور، ایک طوائف کا خط اہم افسانے ہیں۔

''پشاور ایکسپریس'' کرشن چندر کا اس موضوع پر لکھا گیا ایک اہم افسانہ ہے۔ بلکہ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اس نوع کے افسانوں میں ایک اچھا افسانہ ہے۔

''پشاور ایکسپریس'' کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس افسانے کا مرکزی کردار کوئی فرد نہیں بلکہ ریل گاڑی ہے۔ جو پشاور سے بمبئی تک پٹری پر آتی جاتی ہے۔ کرشن چندر نے اپنے جذبات کے اظہار کے لیے ریل گاڑی کو واسطہ بنایا ہے۔ پشاور ایکسپریس جو پشاور

سے ہندوؤں کو لاد کر لے جا رہی ہے اور جسے ٹکشیلا، راولپنڈی، گوجر خان، لاہور، مغلپورہ ہوتے ہوئے جالندھر، لدھیانہ وانبالہ سے ہوتے ہوئے بمبئی کی طرف بڑھنا ہے۔ کرشن چندر نے مخصوص فرقے کی عورتوں اور مظلوموں کے ساتھ ہر اسٹیشن پر جو شرمناک حرکتیں ہو ئیں، اس کا منظر بڑی فن کاری سے کھینچا ہے۔ ٹکشیلا اسٹیشن پر ریل گاڑی کو روک دیا گیا۔ آس پاس کے گاؤں سے ہندو پناہ گزیں گاڑی میں سوار ہونے کے لیے آرہے تھے۔ ایک گھنٹے انتظار کے بعد جب وہ لوگ قریب آئے تو میری (ریل گاڑی) روح کانپ گئی:

> ''ہندو پناہ گزینوں کا جتھا دور سے آرہا تھا اور شاید لوگوں نے سر نکال کر ادھر ادھر دیکھا۔ جتھا دور سے آرہا تھا اور نعرے لگا رہا تھا۔ وقت گزرتا گیا۔ جتھا قریب آتا گیا، ڈھولوں کی آواز تیز ہوتی گئی۔ جتھے کے قریب آتے ہی گولیوں کی آواز کانوں میں آئی اور لوگوں نے اپنے سر کھڑکیوں سے پیچھے ہٹا لیے۔ یہ ہندوؤں کا جتھا تھا جو آس پاس کے گاؤں سے آیا تھا۔ گاؤں کے مسلمان لوگ اسے اپنی حفاظت میں لا رہے تھے۔ چنانچہ ہر ایک مسلمان نے ایک مسافر کی لاش کندھے پر اٹھا رکھی تھی جس نے جان بچا کر گاؤں سے بھاگنے کی کوشش کی تھی۔ دو سو لاشیں تھیں۔ مجمع نے یہ لاشیں نہایت اطمینان سے اسٹیشن پہنچ کر بلوچی دستے کے سپرد کیں اور کہا کہ وہ ان مہاجرین کو نہایت حفاظت سے ہندوستان کی سرحد پر لے جائے۔''

[ہم وحشی ہیں، کرشن چندر، ص ۹۸، مطبوعہ ۱۹۴۹ء طبع دوم]

بات یہیں ختم نہیں ہوتی۔ دو سو لاشوں کے بدلے ان لوگوں نے ٹرین کے بلوچی عملے سے دو سو ہندو اتارنے کو کہا کہ ان دو سو افراد کے چلے جانے سے ہمارا گاؤں ویران ہو جائے گا۔ بلوچی عملے نے ان کی وطن پرستی کی داد دی اور تقریباً ہر ڈبے سے ہندوؤں کو اتار

کر تعداد دو سو کی گئی نہ ایک کم نہ ایک زیادہ.....اور پھر ان کو وہیں پلیٹ فارم پر مار دیا گیا۔
پلیٹ فارم سے چلنے کے بعد ریل گاڑی کے محسوسات کچھ یوں تھے:

> ''اور جب میں پلیٹ فارم سے گذری تو میرے پاؤں ریل کی پٹری سے پھسلے جاتے تھے۔ جیسے میں ابھی گر جاؤں گی اور گر کر باقی ماندہ مسافروں کو بھی ختم کر ڈالوں گی۔''

[ہم وحشی ہیں، کرشن چندر، ص ۱۰۰، مطبوعہ ۱۹۴۹ء طبع دوم]

ٹرین آگے چل کر راولپنڈی اسٹیشن پر رکی۔ یہاں چند مسلم نوجوان پندرہ بیس برقعہ پوش عورتوں کو لے کر سوار ہوئے۔ جب گاڑی جہلم اور گوجر خاں کے جنگلوں سے گذری تو ٹرین روک لی گئی اور ان برقعہ پوش عورتوں کو اتار لیا گیا۔ عورتیں چلانے لگیں کہ وہ ہندو اور سکھ ہیں، لیکن ان کی ایک نہ سنی گئی جن لوگوں نے ان کی حمایت کی ان کو بھی اتار لیا گیا اور گولیوں سے بھون دیا گیا۔ ٹرین یہ سب دیکھ کر مارے شرم کے آگے بڑھ گئی اور جب لالہ موسیٰ سے گزرنے لگی تو دو سو لاشوں سے بدبو اٹھنے لگی۔ بلوچی رضا کاروں نے ٹرین میں بیٹھے مہاجروں سے ایک ایک لاش اٹھا کر باہر پھینکنے کو کہا۔ جب وہ لوگ لاش لے کر دروازے تک آئے انہیں پیچھے سے دھکیل دیا گیا۔ اس طرح دو سو لاشوں کے ساتھ دو سو زندہ لاش بنا دیے گئے۔ درندگی کا کھیل آگے بھی جاری رہا۔ وزیر آباد اسٹیشن پر ننگی عورتوں کو سوار کیا گیا۔ پھر گاڑی لاہور اسٹیشن پر رکی۔ وہاں پہلے سے امرتسر سے آئی ہوئی گاڑی کھڑی جس میں چار سو مرد اور پچاس عورتیں کم تھیں۔ پشاور ایکسپریس سے چار سو پچاس افراد کو اتار لیا گیا اور انہیں بھی وہیں مار ڈالا گیا۔

اب ٹرین ہندوستان کی سرحد میں داخل ہو گئی۔ مغل پورہ سے بلوچی سپاہیوں کی جگہ ہندو اور سکھ سپاہی سوار ہو گئے۔ کہانی کا منظر نامہ یکسر بدل گیا۔ اب ظالم ہندو ہو گئے اور مظلوم مسلمان۔ مسلمان اپنی وضع قطع ہندوؤں اور سکھوں جیسی بنا کر خود کو بچانے کی ترکیبیں

کررہے تھے۔ لیکن اپنی بول چال سے پہچان لیے جاتے تھے۔ اور مارڈالے جاتے تھے۔ چار مسلمان ہندو برہمن کے بھیس میں سوار ہوئے، پر پہچان لیے گئے اور مارڈالے گئے۔

ایک جگہ گھنے جنگل میں گاڑی روک دی گئی۔ تمام ہندو مہاجرین اور سکھ سپاہی اتر کر جنگل میں چھپے مسلمانوں کو تلاش کر کے مارنے لگے۔ گاڑی پھر چل پڑی۔ کچھ دور چل کر ایک گاؤں کے قریب پھر روک لی گئی۔ وہ گاؤں پٹھانوں کا تھا۔ ریل کے مسافروں نے ہجوم کی شکل میں حملہ کر دیا۔ مردوں کو مارڈالا اور عورتوں کی عصمت دری کی گئی پھر انہیں بھی مارڈالا۔ لاشوں کے ساتھ ٹرین میں سوار ہو گئے۔ لاشوں کو ندی نالے میں پھینکتے جاتے تھے، انبالہ اسٹیشن سے ایک مسلم ڈپٹی کمشنر اور ان کے بیوی بچے سوار ہوئے۔ کچھ دور چلنے کے بعد انہیں مار دیا گیا۔ ان کی نوجوان لڑکی جو بہت حسین تھی، کچھ لوگ لے کر جنگل کی طرف چلے گئے۔ لڑکی کے ہاتھ میں ایک کتاب بھی جس کا عنوان ''اشتراکیت، فلسفہ اور عمل'' تھا۔ لڑکی کے لیے جب کوئی فیصلہ نہیں ہو پایا تو ایک نے اسے مار دیا۔

کرشن چندر نے یہاں اشتراکیت کے علمبرداروں پر طنز کیا ہے۔ ان کا لہجہ کرب کے مارے تلخ ہو گیا ہے۔ ٹرین کی زبانی لکھتے ہیں:

> ''لڑکی جنگل میں تڑپ تڑپ کر مرگئی۔ اس کی کتاب خون سے تربتر ہوگئی۔ کتاب کا عنوان تھا '' اشتراکیت، عمل اور فلسفہ از جان اسٹریچی۔ وحشی درندے انہیں نوچ نوچ کر کھا رہے تھے اور کوئی بولتا نہیں اور کوئی آگے نہیں بڑھتا اور کوئی عوام سے انقلاب کا دروازہ نہیں کھولتا اور میں رات کی تاریکی اور شراروں کو چھپا کے آگے بڑھ رہی ہوں اور میرے ڈبوں میں لوگ شراب پی رہے ہیں اور مہاتما کی جے کار بلا رہے ہیں۔'' [ہم وحشی ہیں، کرشن چندر، ص ۱۰۹، مطبوعہ ۱۹۴۹ء]

ان تمام مراحل سے گزر کر ٹرین بمبئی پہنچی۔ اس کی صفائی ستھرائی کر کے کھڑا کر دیا

گیا ہے۔ بظاہر تو اس نے سکون کا سانس لیا ہوگا لیکن اندر اندر اس کی روح تڑپ رہی ہوگی اور اب وہ دوبارہ اس سفر پہ جانے کی خواہش مند نہ تھی۔ کرشن چندر نے کہانی کا اختتام بڑا ہی فن کارانہ کیا ہے:

''میں لکڑی کی ایک بے جان گاڑی ہوں۔ لیکن پھر بھی چاہتی ہوں کہ اس خون اور گوشت اور نفرت کے بوجھ سے مجھے نہ لادا جائے۔ میں قحط زدہ علاقوں میں اناج ڈھوں گی۔ میں کوئلہ اور تیل اور لوہا لے کر کارخانوں میں جاؤں گی۔ میں کسانوں کے لیے نئی کھاد مہیا کروں گی۔ میں اپنے ڈبوں میں کسانوں اور مزدوروں کی خوش حال ٹولیاں لے کر جاؤں گی اور باعصمت عورتوں کی میٹھی نگاہیں اپنے مردوں کا دل ٹٹول رہی ہوں گی اور ان آنچلوں میں ننھے ننھے خوبصورت بچوں کے چہرے کنول کے پھولوں کی طرح کھلتے نظر آئیں گے اور موت کو نہیں بلکہ آنے والی زندگی کو جھک کر سلام کریں گے۔ جب نہ کوئی ہندو ہوگا نہ مسلمان بلکہ سب مزدور ہوں گے اور انسان ہوں گے۔'' [ہم وحشی ہیں، کرشن چندر، ص ۱۱۰، مطبوعہ ۱۹۴۹ء]

پشاور ایکسپریس اپنا سفر مکمل کر کے ختم ہو جاتی ہے۔ کہانی میں کرشن چندر نے بڑے جذباتی انداز میں ریل گاڑی کے ذریعہ اس وقت کے حالات کا کچا چٹھا لکھا ہے۔ کئی جگہ کہانی واقعی جذبات نگاری کا اچھا نمونہ پیش کرتی ہے۔ انسانی بربریت اور درندگی کی ایسی خوبصورت منظر کشی، اردو افسانوں میں شاذ و نادر ہی ملے گی۔ یہ کرشن چندر کی کامیاب کہانیوں میں سے ایک ہے۔

کہانی کا اختتام بڑا اثر انگیز ہے۔ ریل گاڑی کی زبانی کرشن چندر نے اپنے دل کی بات کو نکال کر رکھ دیا ہے۔ یہی نہیں کرشن چندر ناصح اور وہ بھی کمیونسٹ ناصح بن جاتے

ہیں۔ اور مارکس کے اصولوں سے آباد ہونے والی خیالی مزدور نگری کی تمنا کرتے ہیں۔ جہاں مزدور ہوں گے اور انسان ہوں گے یہیں آ کر کرشن چندر افسانے کو ایک ناصحانہ تقریر بنا دیتے ہیں۔ آخر کے ناصحانہ جملے اگر کرشن چندر نہ بھی لکھتے تو کہانی کے تاثر میں کوئی کمی نہیں آتی۔ یہاں آ کر کرشن چندر کے مخالف ناقدین کی بات تسلیم کرنی پڑتی ہے کہ کرشن چندر ایسے افسانوں میں فن افسانہ کا پاس نہیں رکھ پائے ہیں۔ اور افسانے کو فن پارے کی جگہ کچھ اور بنا دیتے ہیں۔

کہانی کے درمیان بھی ایک بار کرشن چندر کے اندر کا کمیونسٹ بیدار ہو گیا تھا۔ درمیان میں جہاں ایک نوجوان لڑکی کو کچھ لوگ جنگل کی طرف لے جاتے ہیں تو کرشن چندر نے لڑکی کے ہاتھ میں ایک کتاب دکھائی ہے جس کا عنوان ''اشتراکیت، فلسفہ اور عمل'' ہے۔ بات یہیں تک نہیں رہتی بلکہ کرشن چندر کتاب کے جواز کے لیے ایسے جملے بھی تحریر کرتے ہیں جو اشتراکیت کے ماننے والوں کو شرم دلانے کے لیے کافی ہیں۔ یا پھر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ منصوبہ بند طریقے سے کرشن چندر کو یہ باتیں کہنی تھیں، اسی لیے انہوں نے لڑکی کے ہاتھ میں کتاب پکڑا دی ورنہ لڑکی کے پاس کچھ بھی نہ ہوتا تو کہانی کی روح پر کوئی فرق نہیں پڑتا۔ لڑکی کے ساتھ وحشیانہ سلوک ہونا تھا، بلکہ یہی کرشن چندر کو دکھانا تھا اور یہ سب بغیر ''اشتراکیت، فلسفہ اور عمل'' کے بھی ممکن تھا۔ یا پھر یہ کہ ان سب باتوں سے کہانی بہت زیادہ، پر اثر ہو گئی ہو، ایسا بھی نہیں ہے۔ کرشن چندر کی یہ کہانی کامیاب کہانی ہے۔ واقعہ اور مصنف کی باتیں، بہ آسانی قاری کے دماغ کی تہوں میں اتر جاتی ہیں۔

راجندر سنگھ بیدی اردو افسانہ نگاری میں ایک اہم نام ہے۔ اپنے مخصوص لب و لہجے (پنجابی زبان کی شیرینی لیے ہوئے) سے بیدی اردو افسانہ میں منفرد مقام رکھتے ہیں۔ ۱۹۳۶ء کے بعد اردو میں نئے افسانے کا جنم ہوا اور اس نے بہت جلد اپنی منزلیں طے کرتے ہوئے بڑی کم مدت میں عروج حاصل کیا۔ نئے افسانے کے اس سفر میں جن چند

افسانہ نگاروں نے خود کو شانہ بہ شانہ شامل رکھا ہے ان میں ایک اہم نام بیدی کا ہے۔

تقسیم ہند کے اثرات کو موضوع بنا کر لکھا جانے والا بیدی کا مشہور افسانہ ''لاجونتی'' ہے۔ لاجونتی اپنے Treatment کے اعتبار سے اردو کے اہم افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ فسادات کے معاشرتی اثرات اس افسانے میں نمایاں ہیں۔ ان فسادات میں بہت سی عورتوں اور لڑکیوں کو اغوا بھی کیا گیا تھا۔ بہت سی عورتیں کیمپوں میں پائی گئیں۔ اب ان کو از سر نو سماج میں بسانے کا مسئلہ منہ پھاڑے کھڑا تھا۔ سماج شش و پنج میں مبتلا تھا۔ ان عورتوں کو اپنائے یا نہیں۔ یہ عورتیں جن کی بیویاں تھیں، ان میں سے کچھ نے بلا تامل انہیں اپنا لیا۔ کچھ نے سماج کے ڈر سے آگے قدم نہیں بڑھائے۔

راجندر سنگھ بیدی نے سماج کی اس دکھتی رگ پر ہاتھ رکھا اور لازوال افسانہ ''لاجونتی'' تخلیق کیا۔ اس افسانے پر تبصرہ کرتے ہوئے پروفیسر اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

> ''.....فسادات کے سلسلے میں جتنی کہانیاں لکھی گئی ہیں ان میں فنی لطافت اور بصیرت کے اعتبار سے لاجونتی کو ایک غیر معمولی امتیاز حاصل ہے۔ یہ ایک مغویہ عورت کی داستان ہے، جس کا جذباتی اصول پسند شوہر اس کی بازیافت پر اپنے دماغ کو تو شک اور تذبذب کے طوفان سے نکال لے جاتا ہے مگر اپنے معمول میں وہ بے تکلفی، وہ سرشاری، وہ فطری زیر و بم پیدا نہیں کر سکتا، جس کے وہ دونوں، اس واقعے سے پہلے عادی رہتے تھے۔ کہانی کی عظمت کا راز اس میں ہے کہ وہ ایک بلند نصب العین میں ہمارے یقین کو تازہ کرنے کے باوجود انسانی فطرت پر کوئی پردہ نہیں ڈالتی۔''

[ادب اور تنقید، اسلوب احمد انصاری، ص ۲۹۵، ۱۹۶۸ء]

افسانے کا مرکزی کردار لاجونتی ہے جو فسادات کے بعد اپنے شوہر سندر لال کے ذریعہ اغوا ہونے کے بعد ملنے پر بھی اپنالی جاتی ہے۔ سندر لال جو ایک اصول پسند شوہر ہے اور گھر کے باہر مغویہ عورتوں کو ''دل میں بساؤ'' کے نعرے لگانے والوں کے ساتھ رہتا ہے۔ اپنی مغویہ بیوی کو واپس اپنے گھر لے آتا ہے اور اس خیال سے کہ لاجونتی کے دل میں کسی قسم کا کوئی خیال نہ آئے۔ وہ اسے دیوی کا درجہ دیتا ہے اور اس کا حد سے زیادہ خیال رکھتا ہے۔ اغوا ہونے سے قبل اس کی حالت یہ نہ تھی۔ اس کا برتاؤ لاجونتی سے ایسا نہ تھا۔ بس یہی بات لاجونتی کو بالکل نہیں بھاتی۔ اس کے دل میں خواہش ابھرتی ڈوبتی رہتی ہے کہ سندر لال پہلے جیسا برتاؤ کیوں نہیں کرتا۔ اسے آرام والے ماحول میں بھی وہ مزہ نہیں ملتا جو پہلے سندر لال کی مار کھانے کے بعد بھی ملا کرتا تھا۔ لاجونتی کو یہ بات بھی بری لگتی ہے کہ سندر لال اس سے کبھی مغویہ زمانے کے حالات سننے کی بات نہیں کرتا۔ ادھر سندر لال بھی دوہرے جذبات کی چکی میں پس رہا ہے۔ وہ سوچتا ہے کہ اگر اس نے پہلے جیسا برتاؤ شروع کیا اور مارنا پیٹنا بھی، تو لاجونتی سوچے گی کہ وہ اس کو اپنانا نہیں چاہتا اور دوسرے اپنی سماجی زندگی کی وجہ سے وہ پریشان ہے۔ جس میں وہ مغویہ عورتوں کو از سر نو ''دل میں بساؤ'' تحریک کا ممبر ہے۔ دونوں کی سوچ مختلف ہے۔ اس صورت حال کو بیدی نے عین انسانی فطرت کے مطابق فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ سندر لال لاکھ کوششوں کے باوجود بھی ''لاجونتی'' کو پہلے جیسا پیار دینے سے قاصر رہتا ہے۔

بیدی نے اس افسانے کے ذریعہ مغویہ عورتوں کو اپنائے جانے کی مہم کو عملی جامہ پہنانے کے تصور کو تقویت بخشی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''ان بے چاری عورتوں کے اغوا ہو جانے میں ان کا کوئی قصور نہیں، فسادیوں کی ہولناکیوں کا شکار ہو جانے میں ان کی کوئی غلطی نہیں۔ وہ سماج جو ان معصوم اور بے قصور عورتوں کو قبول نہیں کرتا، انہیں اپنا نہیں

لیتا۔ ایک گلا سڑا سماج ہے اور اسے ختم کر دینا چاہیے.....وہ ان عورتوں کو گھروں میں آباد کرنے کی تلقین کیا کرتا اور انہیں ایسا مرتبہ دینے کی پریرنا کرتا جو گھر میں کسی بھی عورت، کسی بھی ماں، بیٹی، بہن یا بیوی کو دیا جاتا ہے۔ پھر وہ کہتا.....انہیں اشارے اور کنایے سے بھی ایسی باتوں کی یاد نہیں دلانی چاہیے جو ان کے ساتھ ہوئیں کیونکہ ان کے دل زخمی ہیں۔ وہ نازک ہیں چھوئی موئی کی طرح۔''

[لاجونتی، راجندر سنگھ بیدی اور ان کے افسانے، اطہر پرویز۔۶۲] ۱۶۳، ۱۹۹۸ء]

''لاجونتی'' پر مشہور ناقد وقار عظیم اپنا خیال ظاہر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بیدی نے اس افسانے کے ذریعہ لوگوں کو بتایا ہے کہ موجودہ انقلاب سے جسم اتنے زیادہ زخمی نہیں ہوئے جتنے دل۔ اس لیے ہم (جس میں عام انسانوں کی طرح فن کار بھی شامل ہیں) انہیں زخموں کا مداوا کر کے اپنی معاشرتی زندگی کو ناسور بنانے سے روک سکتے ہیں۔'' [نیا افسانہ، وقار عظیم، ۲۰۸، ۱۹۹۶ء]

بیدی کی یہ کہانی کئی لحاظ سے جذبات نگاری، نفسیات نگاری اور کہانی پن میں بڑی حد تک کامیاب کہانی ہے۔ سندر لال اور لاجونتی کے کرداروں کی نفسیات کا اچھا اظہار بیدی نے کیا ہے۔ کردار نگاری کے معاملے میں بھی بیدی پیچھے نہیں رہتے ہیں اور وہ سندر لال کے کردار کو فطری طور پر آگے بڑھنے کا موقع دیتے ہیں۔ تب ہی وہ لاجونتی کو گھر لا کر بھی دل میں بساؤ مہم چلانے کے باوجود، دل میں بسا نہیں پاتا ہے۔ اس کے برعکس لاجونتی کے کردار میں بیدی نے بڑی فن کاری کا مظاہرہ کیا ہے۔ وہ پہلے سے زیادہ آرام اور سکھ چین پانے اور زیادہ عزت دیے جانے کے باوجود اپنی پرانی تحقیر میں زیادہ مزہ محسوس کرتی ہے۔ اپنا ئے جانے کے بعد کے سندر لال کے رویے سے وہ دل برداشتہ ہے اور شک کے دائرے

تک پہنچ جاتی ہے کہ سندر لال نے صرف سماج کی خاطر اسے اپنا لیا ہے، اسے اب وہ پہلی جیسی محبت نہیں ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا یہ افسانہ بھی اپنے عہد کے تقاضوں کے اعتبار سے اصلاحی پہلو سے دامن نہیں بچا پایا ہے۔ اصلاحی پہلو منٹو کے یہاں بھی ہوتے ہیں پر منٹو نے اپنی زبان سے کوئی ناصحانہ تقریر کی نہ ہی اپنے کرداروں کے ذریعہ جبکہ بیدی کے یہاں یہ بات واضح طور پر ملتی ہے۔ اس سے ایک بہترین کہانی ادب برائے اصلاح کے زمرے میں قید ہو کر رہ جاتی ہے۔

پنجاب ایک اور قد آور افسانہ نگار خواجہ احمد عباس نے اس موضوع پر کئی افسانے تخلیق کیے۔ جن میں اجنتا، میں کون ہوں؟ انتقام اور سردار جی خاصے اہم ہیں۔

خواجہ احمد عباس کی کہانی ''سردار جی'' بھی اس زمرے کی ایک اہم کہانی ہے۔ خواجہ احمد عباس، ترقی پسند ادب کے ایک اہم ستون مانے جاتے ہیں۔ ان کی تخلیقات نے ترقی پسند ادب کو سجانے سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

خواجہ احمد عباس کا افسانہ سردار جی ایک خوبصورت افسانہ ہے اور دونوں فرقوں کے بیچ پھیلی منافرت کو بڑی خوبصورتی سے پیش کرتا ہے۔ خواجہ کا انداز سوانحی ہے اور صیغہ واحد متکلم ''میں'' کے مرکزی کردار میں وہ خود سمائے ہوئے ہیں۔ ایک مسلمان کے دل میں سکھوں کے لیے جو جذبات اس وقت تھے، خواجہ نے اس کہانی کے ذریعہ ان کا بڑی خوبصورتی سے خاکہ کھینچا ہے:

> ''کالج میں جو پنجابی لڑکے پڑھتے تھے، ان کو ہم دہلی اور یوپی والے نیچ، جاہل اور اُجڈ سمجھتے تھے۔ نہ بات کرنے کا سلیقہ، نہ کھانے پینے کی تمیز، تہذیب و تمدن چھو نہیں گئے تھے۔ گنوار۔ لٹھ، یہ بڑے بڑے لسی کے گلاس پینے والے بھلا کیوڑے دار فالودے اور لپٹن کی لذت کیا

جائیں۔ زبان نہایت ناشائستہ، بات کریں تو معلوم ہو لڑ رہے ہیں۔
اسی، تسی، ساڑے، تہاڈے......''

[خواجہ احمد عباس، مرتبہ راج نرائن راز ص ۲۴۵، ۱۹۸۹ء]

''سردار جی'' میں مرکزی کردار کو خواجہ احمد عباس نے شروع ہی سے سکھوں سے نفرت کرنے والا دکھایا ہے۔ جس کی کئی وجوہات بھی بیان کی ہیں اور اس نفرت کو خواجہ نے کہانی میں بڑی سچائی کے ساتھ پیش کیا ہے۔

کہانی کا ''میں'' ہر وقت سرداروں کے خلاف اپنے دل میں غبار رکھتا ہے۔ حتی کہ اس کے پڑوس میں ایک سردار جی نئے نئے آتے ہیں، وہ ان سے بھی زیادہ ربط ضبط نہیں رکھتا اور اپنے بچوں کو بھی ان کے بچوں سے گھلنے ملنے نہیں دیتا۔

انہیں حالات میں ۱۹۴۷ء کا زمانہ آ گیا۔ فسادات پھیل گئے۔ اس سے قبل ہی وہ اپنے بچوں کو پاکستان روانہ کر چکا ہوتا ہے۔ خود کچھ ضروری سامان کی وجہ سے رہ جاتا ہے۔ اسی بیچ بربریت کا ننگا ناچ شروع ہو جاتا ہے۔ مار دھاڑ، قتل و غارت گری کا موسم گرم ہے۔ ایسے میں سردار جی اسے تسلی دیتے ہیں، تب بھی وہ ان کی نیت و ارادے کو شک بھری نظروں سے دیکھتا ہے۔

''اپنے اسکوائر میں پہنچا ہی تھا کہ سردار جی سے مڈبھیڑ ہو گئی۔ کہنے لگے ''شیخ جی فکر نہ کرنا۔ جب تک ہم سلامت ہیں تمہیں کوئی ہاتھ نہیں لگا سکتا۔'' میں نے سوچا اس کی داڑھی کے پیچھے کتنا فکر چھپا ہوا ہے۔ دل میں تو خوشی ہے چلو اچھا ہوا مسلمانوں کا صفایا ہو رہا ہے۔ مگر زبانی ہمدردی جتا کر مجھ پر احسان کر رہا ہے۔''

[خواجہ احمد عباس، مرتبہ راج نرائن راز ص ۲۵۵، ۱۹۸۹ء]

مگر جب حقیقت میں وہ سب ہوتا ہے تو اسے حیرت اور شک بھی ہوتا ہے۔

سردار جی اسے اپنے گھر لے آتے ہیں۔ اتنے میں فسادی آجاتے ہیں اور اس کا گھر لوٹنے لگتے ہیں۔ وہ بے بسی سے اپنی آنکھوں کے سامنے، اپنے گھر کے سامان کو ٹرک میں لادتے ہوئے دیکھتا ہے۔ ایسے میں سردار جی جب فسادیوں سے یہ کہہ کر اپنا حصہ مانگتے ہیں کہ ہم پڑوسی ہیں۔ لوٹ پر ہمارا بھی حق ہے تو وہ اندر ہی اندر آگ بگولہ ہو جاتا ہے:

''کوئی سوٹ کیس، کوئی میری بیوی بچوں کی تصویریں لا رہا ہے اور یہ سب مالِ غنیمت سیدھا اندر کے کمرے میں جا رہا تھا۔ اچھا رے سردار! زندہ رہا تو تجھ سے بھی سمجھوں گا پر اس وقت تو میں چوں بھی نہیں کر سکتا تھا۔'' [خواجہ احمد عباس، مرتبہ راج نرائن راز ص ۲۵، ۱۹۸۹ء]

اس کے دل و دماغ پر سوار تعصب کا بھوت اترنے کا نام نہیں لیتا اور اس وقت جب سردار جی اسے ننگی کرپان ہاتھ میں تھامے اندر کمرے میں بلاتا ہے تو اس کا شک، خوف کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

''دفعتاً میں نے دیکھا کہ سردار جی ننگی کرپان ہاتھ میں لیے مجھے اندر بلا رہے ہیں۔ میں نے ایک بار اس ڈرھیل چہرے کو دیکھا، جو لوٹ مار کر بھاگ دوڑ سے اور بھی خوفناک ہو گیا تھا اور پھر کرپان کو جس کی چمکیلی دھار مجھے دعوت موت دے رہی تھی۔ بحث کرنے کا موقع نہیں تھا، اگر میں کچھ بھی بولا اور بلوائیوں نے سن لیا تو ایک گولی میرے سینے کے پار.... پار ہو گی۔ کرپان اور بندوق میں سے ایک کو پسند کرنا تھا۔ میں نے سوچا ان دس بندوق باز بلوائیوں سے کرپان والا بوڑھا بہتر ہے۔ میں کمرے میں چلا گیا۔ جھجکتا ہوا خاموش....''

[خواجہ احمد عباس، مرتبہ راج نرائن راز ص ۲۴۵، ۱۹۸۹ء]

اس کے اندر چھپے سرداروں کے خلاف نفرت کا عفریت اور توانا ہوتا جاتا

ہے۔لیکن آخر میں جو کچھ ہوتا ہے وہ بالکل خلاف توقع ہوتا ہے اور اس آخری حادثے نے پوری کہانی کا رخ ہی بدل دیا۔ایسا لگا جیسے کہ چلتی گاڑی میں اچانک زور سے بریک لگا دیے گئے ہوں، جس سے گاڑی کا رخ برعکس سمت میں ہو گیا ہو۔اپنے پڑوسی کی حفاظت میں سردار جی بلوائیوں سے مقابلے میں موت کے گلے لگ جاتے ہیں۔

''سردار جی یہ تم نے کیا کیا؟''

''مجھے کر جا اتارنا تھا بیٹا؟''

''قرضہ۔''

''ہاں راولپنڈی میں تمہارے ہی جیسے ہی ایک مسلمان نے اپنی جان دے کر میری اور میرے گھر والوں کی جان اور اجت بچائی تھی۔''

''کیا نام تھا اس کا سردار جی۔''

''غلام رسول''

[خواجہ احمد عباس، مرتبہ راج نرائن راز ص ۲۵۷، ۱۹۸۹ء]

کہانی کا اختتام ایسا تاثر پیدا کرتا ہے کہ قاری مبہوت اور حیرت زدہ رہ جاتا ہے۔اس کی تمام تر ہمدردیاں سردار جی سے ہو جاتی ہیں اور سردار جی کہانی کا ہیرو بن جاتا ہے۔

کہانی کی پیش کش بہت اچھی ہے۔فساد میں سردار جی کے گھر والوں کے ذریعہ پڑوسی کا سامان بچانے کا جو طریقہ اختیار کیا گیا، وہ بالکل اچھوتا ہے۔لوٹ میں اپنا حصہ مانگ کر پڑوسی کا سامان بحفاظت اپنے گھر میں لاکر رکھتے ہیں اور اسے واپس کر دیتے ہیں۔سردار جی کے اس اخلاص نے کہانی کے اس مسلم کردار پر ایسا زبردست طمانچہ رسید کیا ہے کہ وہ اپنے اندر ان کے خلاف موجزن نفرت اور بغض و عداوت کے سمندر میں مارے شرم کے ڈوب جاتا ہے۔

سردار جی اردو ادب کی ایک خوبصورت کہانی ہے۔لیکن اس میں انداز ناصحانہ ہوگیا ہے۔کہیں کہیں بے جا طوالت بھی بری لگتی ہے۔کہانی کی ایک خوبی یہ ہے کہ شروع میں مصنف نے سکھوں کے خلاف مسلمانوں کے دل میں جس قدر شدت سے نفرت دکھائی ہے،اس نے کہانی کے اختتام کو اتنا ہی پُر تاثیر بنا دیا ہے۔

احمد ندیم قاسمی نے بھی تقسیم کے بعد کے اثرات کو اپنے کئی افسانوں میں قلم بند کیا ہے۔انہوں نے ان حالا ت کا بغور مشاہدہ کیا تھا۔یہی وجہ ہے کہ ان کے ایسے افسانوں میں انسانی دکھ،درد اور کرب کی حسین عکاسی ہے۔ان حالات کو موضوع بنا کر لکھے گئے ان کے مشہور افسانے ''پرمیشر سنگھ''،''میں انسان ہوں''اور''تسکین'' ہیں۔

مہاجرت کے موضوع پر لکھا گیا احمد ندیم قاسمی کا افسانہ''پرمیشر سنگھ'' ایک خوبصورت افسانہ ہے۔ہجرت کا کرب اس کہانی میں بڑے فن کارانہ طور پر دکھایا گیا ہے۔قافلے آرہے ہیں،جا رہے ہیں،اپنے اپنوں سے بچھڑ گئے ہیں۔تلاش جاری ہے۔قریبی رشتے دور ہوگئے ہیں۔بچے ماؤں کے لیے تڑپ رہے ہیں۔مائیں بچوں کے بغیر ماتمی ماحول بنائے ہوئے ہیں۔ایسے میں ایک نفسیاتی کردار پرمیشر سنگھ ہمارے سامنے آتا ہے۔انتہائی دردناک منظر میں ایک مسلم بچے کو بچا کر اس میں اپنے بیٹے کرتار سنگھ کو ڈھونڈتا ہے۔

پرمیشر سنگھ افسانہ کا مرکزی کردار ہے۔پاکستان سے ہندوستان ہجرت کرتے وقت اس کا پانچ سالہ بیٹا اس سے بچھڑ جاتا ہے۔لیکن وہ اپنے بچے کو ایک پل کے لیے بھی بھلا نہیں پاتا ہے۔ہندوستان پہنچ کر وہ بھی سکھ بلوائیوں کے گروہ میں شامل ہو جاتا اور ان کے سامنے جب ایک پانچ سالہ بچہ آتا ہے تو اس کے ساتھی اسے مارنے کو دوڑتے ہیں،وہ تڑپ اٹھتا ہے۔

''مارو نہیں یارو'' پرمیشر سنگھ کی آواز میں پکار تھی۔اسے مارو

نہیں۔ اتنا ذرا سا تو ہے اور اسے بھی تو اسی واہ گرو جی نے پیدا کیا ہے جس نے........"

"پوچھ لیتے ہیں اسی سے" ایک اور سکھ بولا پھر اس نے سہمے ہوئے بچے کے پاس جا کر کہا۔ "بولو تمہیں کس نے پیدا کیا؟ خدا نے کہ واہ گرو جی نے۔" بچے نے پرمیشر سنگھ کی طرف یوں دیکھا جیسے ماں کو دیکھ رہا ہو۔ منہ میں گئے ہوئے ایک آنسو کو تھوک ڈالا اور بولا "پتہ نہیں"۔ سب ہنسنے لگے۔ مگر پرمیشر سنگھ بچوں کی طرح بلبلا کر کچھ یوں رویا کہ دوسرے سکھ بھونچکا سے رہ گئے اور پرمیشر سنگھ رونی آواز میں جیسے بین کرنے لگا۔ "بچے ایک سے ہوتے ہیں یارو۔ میرا کرتارا بھی تو یہی کہتا تھا۔ وہ بھی تو اس کی ماں کو بھوسے کی کوٹھری میں پڑا ملا تھا۔"

[بازارحیات، احمد ندیم قاسمی، ص ۹۔۸، لاہور]

ایک باپ کی تڑپ دیکھ کر اس کے ساتھی اس بچے کو اس شرط پر چھوڑ دیتے ہیں کہ وہ اسے اپنا کرتارا بنائے گا۔ پرمیشر سنگھ بچے کو لے کر گھر آ جاتا ہے۔ لیکن کچھ دن بعد بچہ گھر سے بھاگ جاتا ہے۔ پرمیشر سنگھ بڑی مشکلوں سے اسے کھوج لاتا ہے اور وہ بچے کو اس وعدے پر کہ وہ اسے اس کے ماں باپ کے پاس پہنچا دے گا، دوبارہ رکھ لیتا ہے۔

پرمیشر سنگھ اپنے وعدے پر قائم رہتا ہے اور ایک دن بچے کو لے کر سرحد کے پاس آتا ہے اور بچے کو پاکستانی سرحد میں داخل ہونے کو کہتا ہے۔ بچہ جیسے ہی پاکستان کی سرحد میں داخل ہوتا ہے۔ پاکستانی سپاہی اس کے بڑھے ہوئے بال دیکھ کر اسے سکھ سمجھتے ہیں اور اسے پکڑ لیتے ہیں۔ ادھر پرمیشر سنگھ کو اپنی غلطی کا احساس ہو جاتا ہے کہ اس نے بچے کے کیس کیوں نہیں کاٹے۔ اس خیال کے آتے ہی وہ بچہ کی طرف لپکتا ہے۔ عین اسی وقت پاکستانی سپاہی اسے گولی مار دیتے ہیں۔

''سپاہی جب ایک جگہ جا کر رکے تو پرمیشر سنگھ اپنی ران پر کس کر پگڑی باندھ چکا تھا۔ مگر خون اس کی پگڑی کی سینکڑوں پرتوں میں سے پھوٹ آیا تھا اور وہ کہہ رہا تھا'' مجھے کیوں مارا تم نے۔ میں تو اختر (بچے) کے کیس کاٹنا بھول گیا۔ میں تو اختر کو اس کا دھرم واپس دینے آیا تھا یارو۔''

[بازارِحیات، احمد ندیم قاسمی، ص۳۲، لاہور]

کہانی ختم ہو جاتی ہے مگر اپنے اختتام پر قاری کو جھنجھوڑ کے رکھ دیتی ہے۔ بڑا جذباتی اختتام ہے۔ پرمیشر سنگھ کی نفسیات کا احمد ندیم قاسمی نے بڑی خوبصورتی سے استعمال کیا ہے۔

''پرمیشر سنگھ احمد ندیم قاسمی کا ایک کامیاب افسانہ ہے جس میں مصنف اپنے مقصد میں کامیاب ہے اور واقعہ افسانہ بن گیا ہے۔ ایک جگہ مصنف بہت جذباتی ہو جاتا ہے۔ جب پرمیشر سنگھ اور اس کی بیوی، بچے سے بالکل مانوس ہو جاتے ہیں اور بچہ گھل مل جاتا ہے تو پرمیشر سنگھ اور اس کی بیوی بچے سے پوچھتے ہیں کس کے پاس رہے گا۔ اپنے ماں باپ کے یا ہمارے پاس۔ بچہ'' دونوں کے'' جواب دے کر انہیں مایوسی کے اندھیرے سے نکال کر امید کی روشنی میں لا کھڑا کر دیتا ہے۔

افسانہ اپنے موضوع Treatment اور نفسیاتی برتاؤ کے لحاظ سے اردو کے ایک خاص زمرے کا اچھا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ بھی فسادات کے معاشرتی اثرات کے زمرے کا افسانہ ہے جس میں احمد ندیم قاسمی نے ایک سکھ خاندان کی نفسیات کا کامیاب نقشہ کھینچا ہے۔

''ایک شہری پاکستان کا'' رام لعل کا ایک اچھا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ہجرت کے بعد مہاجرین کے ساتھ قسمت کے کھیل کے واقعات پر مبنی افسانہ ہے۔ یہ افسانہ بھی فسادات

کے معاشرتی اثرات کے زمرے میں آتا ہے۔ رشتوں کے بدل جانے پر زندگی کی تصویر کشی، لاجواب ہے۔

کہانی ایک ایسے ہندو گھرانے کی ہے جو پاکستان سے کسی طرح بچ بچا کر واپس آتا ہے مگر لڑکی سرسوتی کا شوہر کہیں رہ گیا ہے۔ ہندوستان آکر انہوں نے کیمپوں میں، ادھر اُدھر، ہر جگہ تلاش کیا، لیکن اس کا نام و نشان نہیں ملا۔ تھک ہار کر ماں باپ نے سرسوتی کی شادی ایک ایسے لڑکے سے کر دی جو ان لوگوں کو پاکستان سے بحفاظت لے کر آیا تھا۔ وقت گزرتا رہا۔ سرسوتی کے دو بچے بھی ہو جاتے ہیں کہ اچانک ۱۰ برسوں بعد پہلا شوہر آجاتا ہے۔ کہانی اپنے عروج پر پہنچ جاتی ہے۔ کشمکش میں گرفتار سرسوتی کے گھر والے اپنی ہونے والی بے عزتی اور بے غیرتی پر رونا دھونا شروع کر دیتے ہیں۔ سرسوتی کا دوسرا شوہر، اجنبی سے کہتا ہے کہ وہ عدالت سے رجوع کرے۔ پہلا شوہر جانتا ہے کہ عدالت میں جیت اسی کی ہوگی، لیکن عدالت میں نہ جانے کتنے سال لگ جائیں، جب تک ہوسکتا ہے میں مرکھپ جاؤں، اس لیے اس نے فیصلہ سرسوتی پر چھوڑ دیا۔ اس کے جواب میں سرسوتی پھوٹ پھوٹ کر رونے لگتی ہے۔ اتنے میں دروازے پر دستک ہوتی ہے اور پولیس اندر داخل ہوتی ہے ''یہاں کوئی پاکستانی شہری آیا ہے''۔ اجنبی کہتا ہے ''ہاں کل واپس چلا جائے گا اور دس سال بعد اپنی بیوی سے ملنے والا شوہر کف افسوس ملتا، قسمت کے فیصلے کو قبول کرتا ہوا، واپس لوٹ جاتا ہے۔

رام لعل نے بڑی مہارت سے جذبات نگاری کی ہے اور افسانہ اپنی Them, Treatment اور زبان و بیان کی وجہ سے کامیاب افسانہ کہلانے کا مستحق ہے۔

پنجاب کے معروف افسانہ نگار بلونت سنگھ نے بھی ان اثرات کو قبول کیا۔ انہوں نے ''کالے کوس''، ''تعمیر''، ''لمحے'' اور ''ویلے ۳۸'' جیسی کہانیاں قلم بند کیں۔ عام نظر سے

ان کہانیوں کا رومانی مزاج قاری کو سحر آگیں فضا میں وقتی طور پر لے جاتا ہے۔ مگر بلونت سنگھ کا کمال یہ ہے کہ وہ عین اس وقت جب قاری رومان کی فضاؤں کا سفیر ہوتا ہے، وہ فسادات اور بعد کے مناظر کی ہولنا کیوں کو خاموشی سے کہانی میں پرو دیتے ہیں۔ انہوں نے ''لمحے'' اور ''تعمیر'' دونوں افسانوں میں اپنے رومانی انداز میں کہانی کے ساتھ فسادات کی ہولنا کیوں کو پیش کیا ہے۔

پنجاب کی سرزمین سے تعلق رکھنے والے یہ وہ افسانہ نگار ہے جنہوں نے افسانوں میں پنجاب کی بھی نمائندگی کی ہے۔ ان کے افسانے تقسیم کے پنجاب پر اثرات کی دستاویز کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بعد کے متعدد افسانہ نگاروں مثلاً رتن سنگھ، جوگندر پال، بلراج کومل، شرون کمار ورما، محمد بشیر مالیر کوٹلوی، ستیش بترہ، کیول دھیر وغیرہ کے یہاں فسادات کی ہولنا کیاں تو ملتی ہیں، فسادات کے سیاسی، اقتصادی اور سماجی اثرات بھی ملتے ہیں۔ لیکن تقسیم کے فوری بعد کے حالات و جذبات کی عمدہ اور صحیح نمائندگی ماقبل کے افسانہ نگاروں کے یہاں ملتے ہیں۔ پنجاب کے اس سلسلے میں اولیت کا سہرا باندھا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ سب سے زیادہ اچھے، معیاری اور تعداد میں زیادہ افسانے اسی سرزمین کے افسانہ نگاروں نے تخلیق کیے ہیں۔

☆

ناول کی تنقید اور قمر رئیس کی تنقیدی بصیرت

اُردو تنقید پر ایک نظر ڈالی جائے تو یہ واضح ہو جاتا ہے کہ فکشن کی تنقید پر کافی بعد میں توجہ دی گئی۔ اس سلسلے میں اولین کاوش پروفیسر وقار عظیم اور ممتاز شیریں کی سامنے آتی ہے۔ ممتاز شیریں نے منٹو شناسی میں اساس کا کردار ادا کیا جب کہ وقار عظیم نے فکشن کے تقریباً ہر پہلو پر بے لاگ لکھا۔ وقار عظیم نے افسانہ، ناول، داستان، ڈراما وغیرہ کی تعریف اور Nominclature کے تعلق سے چھائی دُھند کو کسی حد تک صاف کیا۔ ان کی کتب نیا افسانہ، فن افسانہ نگاری، داستان سے افسانے تک، ہمارے افسانے، فن اور فن کار وغیرہ نے اردو فکشن کی تنقید کو بنیاد فراہم کرنے کا کام کیا۔ ممتاز شیریں کی کتابیں، معیارِ تنقید اور منٹو نوری نہ ناری، بھی اس سمت ایک مستحکم پیش رفت تھی۔

اِکا دُکا مضامین سے صرفِ نظر کر لیا جائے تو اس میں کوئی شک نہیں کہ فکشن کی تنقید میں شمس الرحمٰن فاروقی، پروفیسر گوپی چند نارنگ اور پروفیسر قمر رئیس کی تثلیث نے نئی راہیں ہموار کیں۔ ان تینوں میں بھی پروفیسر قمر رئیس کو اولیت حاصل ہے کہ ان کی پریم چند پر تحقیقی و تنقیدی کتاب 1959ء میں شائع ہوئی تھی۔ یہ کتاب جہاں ایک طرف پریم چند کے فکشن پر اردو میں تحریر کردہ پہلی کتاب تھی وہیں ممتاز شیریں، وقار عظیم وغیرہ کے بعد فکشن کی تنقید پر سیر حاصل کتاب تھی۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی نے ''پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بحیثیت ناول نگار'' کے پہلے ایڈیشن کے تعارف میں تحریر کیا ہے:

''اُردو میں شاید یہ پہلا مقالہ ہے، جس میں پریم چند کے تصورات اوران کی تخلیقات کا اس تفصیل سے مطالعہ کیا گیا ہے اوران کے محرکات، بعض ناولوں اور کرداروں کے ماخذوں، موضوعات اور ناول کی فنی ساخت و پرداخت کوتنقیدی زاویے سے پرکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔''

پروفیسر قمر رئیس کی تنقیدی نگارشات کو دو حصوں میں منقسم کر کے بہ آسانی پرکھا جاسکتا ہے۔

ناول کی تنقید میں پروفیسر قمر رئیس کا تحقیقی مقالہ ''پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بحیثیت ناول نگار'' سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہ کتاب پریم چند پر پہلی تنقیدی کتاب تو ہے ہی، ناول کی تنقید میں بھی اس سے قبل کوئی باضابطہ، تحقیقی وتنقیدی کام نہیں ملتا۔

پروفیسر قمر رئیس نے اپنے اس تحقیقی مقالے میں پریم چند کے سوانحی حالات، پریم چند کی ناول نگاری، ناولوں کا جائزہ، ماقبل ناول، پریم چند کے عہد کا سیاسی، سماجی اور ثقافتی منظرنامہ، پریم چند کی تخلیقی بصیرت کا عمدگی سے جائزہ لیا ہے۔

پروفیسر قمر رئیس نے پریم چند کی فکری بالیدگی اور سماج کے تئیں حساسیت کا محاکمہ ان الفاظ میں کیا:

''دراصل یہ حقیقت پریم چند پر ابتدا ہی میں روشن ہوگئی تھی کہ ہندوستان جیسے زراعت پیشہ ملک کی حقیقی زندگی، دیہات کی زندگی ہےاوراس زندگی کی فلاح ہندوستان کی فلاح ہے۔وہ جانتے تھے کہ کسی ملک کی ترقی اور بہبودی کاراز اس ملک کی اقتصادی خوشحالی میں پوشیدہ ہوتا ہے۔ ہندوستان کی آبادی کی غالب اکثریت زراعت پیشہ رہی ہےاوروہ جس معاشی بحران اور ابتری سے دوچار تھی، پریم

چند نے اس کا مطالعہ بہت قریب سے کیا تھا۔''

[پریم چند کا تنقیدی مطالعہ بہ حیثیت ناول نگار، قمر رئیس ص 63]

قمر رئیس نے اپنے مطالعے میں پریم چند کے فکشن کے محرکات اور سماجی و سیاسی اسباب و علل کا پتہ لگایا تھا۔ انہوں نے پریم چند کے عہد کے ہندستان اور پریم چند کے حالاتِ زندگی کے مطالعے سے نتیجہ اخذ کیا تھا کہ دراصل ہندوستان کی ترقی اور فلاح، دیہی زندگی کے مسائل کا حل ہے اور یہی سبب تھا کہ پریم چند کے فکشن کا محور دیہات اور قصبات رہے۔ انہوں نے گاندھی جی کی باعمل اور متحرک زندگی، ملک کی فلاح و بہبود کے لیے ان کی عملی جدوجہد اور کاوشوں کو قریب سے دیکھا، ان سے متاثر ہوئے اور اُنہیں اپنے قلم کے ذریعہ ادب کا حصہ بنا کر دوام عطا کیا، ساتھ ہی ملک وقوم کی ترقی میں اپنا حصہ ادا کیا۔ یہی نہیں پروفیسر قمر رئیس نے پریم چند کے فکشن کے محرکات کی کلید کا پتہ لگا لیا تھا، کہ پریم چند نے اپنے عہد کی سیاسی، سماجی اور اقتصادی بدحالی، عوام کے بنیادی مسائل اور وقت کی ضرورت کا فن کارانہ اظہار اپنے ناولوں اور افسانوں میں کیا۔ پروفیسر قمر رئیس لکھتے ہیں:

> ''پریم چند کے ناول اپنے عہد کے ان ہمہ گیر اور نو بہ نو تغیرات کی تاریخ ہیں۔ وہ اس عہد کی سماجی گھٹن، سیاسی اضطراب اور اقتصادی بدحالی کی جیتی جاگتی تصویر ہیں۔ پریم چند پہلے عوامی فن کار ہیں جنھوں نے اُردو ادب کو سماجی حقیقت نگاری سے روشناس کرایا۔ انہوں نے شعوری طور پر اپنے عہد کی زندگی کے بنیادی مسائل تک رسائی حاصل کی۔''

پروفیسر قمر رئیس نے پریم چند کے ناولوں کا عمیق مطالعہ کیا ہے، انہوں نے پریم چند کے تقریباً ہر ناول پر سیر حاصل بحث کی ہے۔ ناولوں کی کہانی، پلاٹ، کردار، موضوعات، سماجی محرکات کا گہرائی اور گیرائی سے مطالعہ کیا ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے ایک

اچھے ناقد کی طرح پریم چند کے ناولوں کے معائب اور محاسن کا بے باکانہ اظہار کیا ہے۔ متعدد جگہ وہ دوسرے ناقدین کی آرا کی تردید بھی کرتے نظر آتے ہیں، حتیٰ کہ پریم چند کے بعض بیانات سے بھی صد فی صد اتفاق نہیں کرتے اور اپنی بات، اپنا نظریہ رکھتے ہیں۔ پروفیسر قمر رئیس کی پریم چند کے ناولوں پر بے باک رایوں کو دو زمروں میں منقسم کر کے سمجھا جا سکتا ہے۔

ا۔ ناولوں کے معائب:

قمر رئیس کو پڑھتے وقت اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کسی شخصیت کے رعب میں نہیں آتے اور تخلیق کا غیر جانبدارانہ جائزہ لیتے ہیں۔ جائزہ کے بعد خامیوں کو چھپاتے بھی نہیں بلکہ ان کا تخلیقی اظہار کرتے ہیں:

I- یہ (اسرار معابد) ادھورا ناول رتن ناتھ سرشار کے ناول ''فسانۂ آزاد'' کے طرز پر لکھا گیا تھا۔ اس کا پلاٹ ڈھیلا ڈھالا ہے۔

II- فنی اعتبار سے اس ناول (ہم خرما و ہم ثواب) میں کوئی حسن و خوبی نہیں ہے بلکہ اگر کردار نگاری کو ناول کا بنیادی وصف مانا جائے تو اُسے ناول کہنا بھی درست نہ ہوگا۔

III- پریم چند کے یہ مختصر ناول (جلوۂ ایثار اور بیوہ) ان کی فنی کاوشوں کے ابتدائی نمونے ہیں۔ یہاں سے ان کی ناول نگاری کا چوبیس سالہ سفر شروع ہوتا ہے۔ ان ناولوں میں پلاٹ کی تعمیر، شخصیت نگاری اور زبان و بیان کی بہت سی کوتاہیاں موجود ہیں اور اس کا سبب یہ کہ اس وقت اردو میں فنی حیثیت سے ناول کا کوئی ایسا

مکمل اور معیاری نمونہ Pattern موجود نہیں تھا جو پریم چند کے لیے مشعلِ راہ کا کام دیتا، اس لیے انہوں نے اپنے ہی غور و فکر کے سہا رے اپنے فن کی راہوں کا تعین کیا۔

IV۔ اس حقیقت سے انکار نہیں کہ ناول 'بازارِ حسن' کے بیشتر کردار، واقعات اور مکالموں کے آئینے میں جس طرح نمودار ہوتے ہیں ان کی رومانیت اور غیر فطری انداز فنی اعتبار سے ناول کی وقعت بہت کم کر دیتا ہے۔ سمن کو جلد سے جلد طوائف بنانے اور اس کے نتائج کو سامنے لا کر پلاٹ میں پیچیدگی اور کلائمکس پیدا کرنے کی دُھن میں مصنف حادثات اور اتفاقات کا سہارا لیتا ہے۔

درج بالا چاروں نکات میں پروفیسر قمر رئیس نے پریم چند کے ناول ''اسرار معابد''، ''ہم خرما و ہم ثواب''، ''جلوۂ ایثار''، ''بیوہ''، ''بازارِ حسن'' کے تعلق سے اپنے نقطۂ نظر کا اظہار کیا ہے۔ ان کے یہ جملے جہاں پریم چند کے ناولوں میں موجود خامیوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں، وہیں صنفِ ناول کے پوری طرح ترقی یافتہ نہ ہونے اور تشکیلی دور سے گذرنے کی طرف بھی توجہ دلاتے ہیں۔ پریم چند کے معائب کا ذکر کرتے وقت انہیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ پریم چند سے قبل اردو ناول کی کوئی بہت مستحکم روایت نہیں تھی۔ ناول فنی اعتبار سے تشکیلیت کے دور سے گذر رہا تھا۔ ''امراؤ جان ادا'' کی صورت میں ایک سماجی ناول ضرور موجود تھا، جو کامیاب ناول بھی لیکن فنی اعتبار سے اس میں چند خامیاں موجود تھیں۔ اسی لیے پریم چند کے تعلق سے وہ یہ کہتے ہیں کہ انہیں وراثت میں ناول کا مضبوط و مستحکم نمونہ نہیں ملا تھا، یہی سبب تھا کہ پریم چند نے اپنی راہیں خود متعین کیں۔ ناول کے خد و خال خود ڈھالنے کی کوشش کی۔ ایسے میں کوتاہیوں کا در آنا عین فطری امر تھا۔

۲. ناولوں کے محاسن:

پروفیسر قمر رئیس نے پریم چند کے ناولوں کا تنقیدی جائزہ لیتے وقت کسی جانبدارانہ رویے کا اظہار نہیں کیا۔ انہوں نے معیارِ نقد کا خیال رکھا اور تنقید کے تقاضوں کے پیشِ نظر تخلیق کے سمندر میں غوطہ لگایا کہ جواہرات، بیش قیمت پتھر، معمولی سنگ ریزے اور سیپیاں تک نکال لائے۔ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں کہ ناول تشکیلی دور سے گذر رہا تھا، ایسے میں ناول نگار کی غلطیوں کو پسِ پشت بھی ڈالا جا سکتا تھا لیکن تنقیدی فریضے کو نبھاتے ہوئے انہوں نے جہاں معائب کی نشاندہی کی وہیں محاسن پر بھی نگاہ ڈالی۔ ان کی ناول نگاری کے اوصاف کو بھی عمدگی اور ایمانداری سے بلا کم و کاست تحریر کیا۔

I۔ فنی اعتبار سے یہ ناول (نرملا اور غبن) پریم چند کے کامیاب ناولوں میں ایک منفرد حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کا ایک سبب یہ ہے کہ ان ناولوں میں پریم چند کی مثالیت کم سے کم نمایاں ہوتی ہے۔ ان کے پلاٹ کا نشوونما مصنف کے اشاروں پر نہیں، اشخاص کے عمل اور ردِعمل سے ہوتا ہے۔ ان کے بیشتر کردار بدلتے ہوئے حالات میں اپنے مزاج کی خاص افتاد کے تحت سوچتے سمجھتے اور حرکت کرتے ہیں۔

II۔ واقعہ یہ ہے کہ ہندوستان کی قومی زندگی کے جتنے مسائل اور خود زندگی کی جتنی وسیع تصویر اس ناول (چوگانِ ہستی) میں ہے وہ ''گؤدان'' کے علاوہ اردو کے کسی اور ناول میں نہیں ملتی۔

III۔ ناول کے فن پر پریم چند کی گرفت مضبوط ہو گئی تھی۔ زبان و بیان اور جمالیاتی تکمیل کے اعتبار سے بھی ''پردۂ مجاز''

کے کچھ حصے موثر اور دل آویز ہیں۔

IV۔ پریم چند نے فکری اعتبار سے اس ناول (میدان عمل) میں ایک نئی منزل کی طرف قدم بڑھایا ہے۔ اس ناول میں ''گوشۂ عافیت'' کے بعد پہلی بار قومی سیاست کا طبقاتی کردار نمایاں ہوا ہے۔

V۔ دیہات کی سادہ اور فطری زندگی، کسانوں کی معاشی بدحالی، ان کی وضع داری، قسمت پرستی اور مذہبی عقیدت مندی، ان کے فرسودہ رسم ورواج، اخلاقی برائیوں میں ملوث ہونے کے باوجود ان کی سادگی اور سادہ لوحی اس ناول (میدان عمل) میں پریم چند نے ان تمام پہلوؤں کی مصوری کرتے ہوئے حقیقت نگاری کا ایک اعلیٰ معیار پیش کیا ہے۔

VI۔ اس (گؤدان) میں ان کی حقیقت نگاری اور صناعی درجہ کمال پر ہے۔ فکروشعور کے اعتبار سے بھی وہ آگے بڑھے ہیں اور عصری زندگی کے بارے میں ان کا تنقیدی زاویۂ نظر بدلا ہے۔ ان کی عوام دوستی میں ایک نکھرا ہوا طبقاتی شعور بھی بروئے کار نظر آتا ہے۔

VII۔ یہ حقیقت ہے کہ یہ ناول (گؤدان) پریم چند کی ساری عمر کی مشق و مہارت، مشاہدات، تجربات اور غور وفکر کا ماحصل ہے۔

پریم چند کے مختلف ناولوں کے اوصاف، فکری شناخت اور فنی پختگی کے حوالے سے یہ چند اشارے ہیں، جو پروفیسر قمر رئیس کے پُرمغز مقالے سے ماخوذ ہیں۔ ان اشا

روں کی روشنی میں وہ بہ آسانی باور کرا دیتے ہیں کہ پریم چند کا فن بتدریج ارتقا کے مراحل سے گذر کر پختگی، عمدگی اور تکمیلیت کی منزل پر ہے۔ پریم چند کی ناول نگاری کے ان مدارج کا عمیق مطالعہ قمر رئیس کی ژرف نگاہی، دور بینی اور معیارِ نقد کا بھی پتہ دیتا ہے۔ انہوں نے پریم چند کو جس معروضی انداز میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے، واقعہ یہ ہے کہ قمر رئیس سے قبل، یہ کوشش نہیں ہوئی۔ اس لیے پریم چند شناسی میں قمر رئیس کی اولیت قائم ہوتی ہے۔ دراصل قمر رئیس متن پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ ناول ہو یا افسانہ، لفظ کے باطن میں اتر کر معنی کی سطحوں تک رسائی حاصل کرتے ہیں اور اپنے مخصوص لب و لہجے میں صفحۂ قرطاس پر اتارتے ہیں۔ پروفیسر قمر رئیس نے پریم چند کے ناولوں کے علاوہ افسانوں کا بھی شاندار تجزیہ کیا۔ لیکن بات صرف ناول ہی کی، کی جائے تو ایسا نہیں ہے کہ انہوں نے پریم چند کے علاوہ ناول نگاروں پر کام نہ کیا ہو۔ ناول کے فروغ، سمت و رفتار، ہیئت، تکنیک اور بتدریج ارتقاء پر قمر رئیس کے دو خاص مضامین ''جدید اردو ناول (تشکیل سے تکمیل تک)'' اور ''جدید اردو ناول میں اظہار و اسلوب کے تجربے'' خاصی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان مضامین کے علاوہ ان کے دو اور اہم مضامین ''اردو ناول کا تشکیلی دور'' اور ''ترقی پسند تحریک اور اردو ناول'' کو بھی شامل کر لیا جائے تو تقریباً ایک صدی کا اردو ناول اپنے تمام تر رموز اور نشیب و فراز کے سامنے آ جاتا ہے۔ ان چار مضامین کے مطالعے سے قاری اور طالب علم کو بہ آسانی 1869ء سے 1970ء تک اردو ناول کا بتدریج ارتقاء اور فنی اعتبار سے ناولوں کا جائزہ مل جاتا ہے۔ قمر رئیس کی ناول پر کی گئی تنقید زبان و بیان کی ثقالت سے بھی پاک ہے، وہ بہت سہل پسندی سے اپنا نظریہ رکھتے ہیں اور قاری کو بہ آسانی ناول کی کلید تک رسائی حاصل ہو جاتی ہے۔ ناول کی سمت و رفتار اور کچھ ناولوں پر ان کی تنقید پر مبنی نکات پر غور کرتے ہیں:

- ناول میں واقعہ نگاری کا یہ تصور اتنا ہی ناقص ہے جتنے کہ سرشار

کے ناول۔ وہ مداری کی طرح زندگی کا تماشا دکھانے ہی کو ناول کا فن سمجھتے ہیں۔ انہیں یہ علم نہیں تھا اور نہ ہو سکتا تھا کہ ناول زندگی کی مصوری ہی نہیں اس کی فلسفیانہ تعبیر اور تعمیر بھی ہے۔

- اس میں شک نہیں کہ پہلی جنگ عظیم سے 1936ء تک اردو ناول نگاری کا دوسرا دور، پریم چند کا دور کہا جائے گا۔ اس عہد میں ان کے ناول اس فن کا بلند ترین معیار ہیں۔

- 1936ء کے بعد ادیبوں کی جس نئی پود نے ناول اور افسانے کو اظہار کا ذریعہ بنایا وہ پریم چند کے مقابلے میں جدید تر ذہن، سائنسی فکر اور احساس تازہ کی مالک تھی۔ اس کے عرفان و آگہی کی بنیاد جدید سائنسی علوم تھے۔ اس کے پاس بشریت اور عقلیت کی نئی کسوٹی تھی۔ اس کے ذہن و شعور کی تعمیر میں اگر ایک طرف مارکس اور اشتراکی سرمایۂ ادب تھا تو دوسری طرف فرائڈ، ڈی ایچ لارنس، برناڈ شاہ اور جیمس جوائس جیسے مفکر اور ادیب تھے۔

- اس مدت (1950 سے 1970 تک) میں چند ایسے ناول بھی لکھے گئے جو اس یاس انگیز فضا میں اُمید کی نئی شمعیں روشن کرتے ہیں اور اُردو ناول کے ارتقاء میں تکمیل فن کے نئے معیار دیتے ہیں۔ ''آگ کا دریا''، ''خدا کی بستی''، ''آنگن''، ''اداس نسلیں'' اور نسبتاً مختصر ناولوں میں ''ایک چادر میلی سی'' اور ''شب گزیدہ۔'' گذشتہ دس سال کی یہ فصل پچھلی کئی فصلوں پر بھاری ہے۔ ان ناول نگاروں نے مغرب کی تقلید یا خوشہ چینی سے نہیں بلکہ اپنے تجربات، اپنی بصیرت اور ان میں فنی روایات کے تخلیق احساس سے اردو ناول کی فنی سطح کو بلند

کیا ہے۔

- اردو ناول میں اسلوب و اظہار کے نئے تجربوں کا آغاز پریم چند کے بعد چوتھی دہائی کے آخر سے ہوتا ہے۔ جب احساس وفکر کا نیا پن اور فن کا نیا شعور لے کر کچھ نوجوان اس میدان میں آئے۔ افسانہ میں ''انگارے'' اور ''شعلے'' سے اس کا آغاز ہو چکا تھا۔ ناول میں سجاد ظہیر، عزیز احمد، کرشن چندر اور عصمت چغتائی نے ایک نئی عصری بصیرت کو سمونے کی طرح ڈالی۔

متذکرہ نکات سے واضح ہے کہ پروفیسر قمر رئیس کے انہاک، دیانتداری اور تنقیدی نظر سے ناول کے فن، اسلوب، تکنیک کے علاوہ موضوعات، سماجی محرکات اور مرکزی خیال تک قاری کی آسان رسائی ہو جاتی ہے۔ انہوں نے ناول کے ابتدا میں ناول نگاروں کے اسلوب، فنی دسترس اور تکنیک پر بے لاگ رائے کا اظہار کیا ہے۔ پریم چند کے ناولوں پر تو ان کا خاصا اہم کام ہے لیکن پریم چند کے ہم عصر اور بعد کے ناول نگاروں پر بھی قمر رئیس نے عمدہ تبصرہ کیا ہے۔ انہوں نے سجاد ظہیر، عزیز احمد، کرشن چندر، حیات اللہ انصاری، عصمت چغتائی، ممتاز مفتی، شوکت صدیقی، راجندر سنگھ بیدی، خدیجہ مستور، عبداللہ حسین، قرۃ العین حیدر اور قاضی عبدالستار کے ناولوں کا تجزیاتی مطالعہ موضوع، زبان و بیان اور فنی نقطۂ نگاہ سے کیا ہے۔ یہ اردو ناول کی تاریخ کے ایسے نام ہیں، جن سے ناول کی دنیا نہ صرف روشن ہے بلکہ اس کی قدر و منزلت میں اضافے کا سبب ہے، لیکن قمر رئیس کی تنقید کا مطالعہ کرتے ہوئے کبھی ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ وہ طرفداری یا ضرورت سے زیادہ تعریف و تحسین کے مرتکب ہوئے ہوں۔ انہوں نے بارہا ان ناول نگاروں کے فنی عیوب کو طشت از بام کیا ہے۔ قصہ پن کے جھول، کردار نگاری، مکالمہ نگاری میں پائی جانے والی اغلاط کا اپنی تحریر میں احاطہ کیا ہے۔ تاریخی ناول نگاری، ناول کا ایک شعبہ ہے۔ ہمارے یہاں اس

کی پوری مستحکم روایت موجود ہے۔ پروفیسر قمر رئیس مصطفیٰ کریم کے تاریخی ناول ''طوفان کی آہٹ'' کا تجزیہ کرنے سے قبل تاریخی ناول نگاری پر بحث کرتے ہیں:

''تاریخی ناول لکھنے میں ادیب کی مشکلات اور ذمہ داریاں کئی گنا بڑھ جاتی ہیں یعنی اگر وہ رومانس نہیں بلکہ سنجیدہ تاریخی ناول لکھنے کا منصوبہ بنا رہا ہے تو اُسے تاریخ اور فن ناول نگاری دونوں کے ساتھ انصاف کرنا ہوگا اور دونوں کی ضرورتوں میں جہاں ٹکراؤ ہو وہاں ہم آہنگی پیدا کر کے تخلیقی بصیرت سے آویزش یا اختلاف کا حل نکالنا ہو گا۔ دوسرے الفاظ میں اس ٹکراؤ کو اس طرح Resolve کرنا ہوگا کہ ناول ایک تخلیقی پیکر میں ڈھل کر تاریخ کی سچائیوں کو زندہ یا اُجاگر کر سکے۔ دوسری جانب تاریخ تخلیقی تخیل کی مدد سے فکشن کے نگار خانے میں اپنی ایک دائمی پہچان بنا سکے۔ یہ کام غیر معمولی ریاضت، محنت اور فنی رموز پر قدرت تو چاہتا ہی ہے اس کے ساتھ ایک غیر تخلیقی مشغلے یعنی تاریخی دستاویزوں کی تلاش و تحقیق کے طریق کار سے واقفیت کا مطالبہ بھی کرتا ہے۔''

[بیسویں صدی میں اردو کا افسانوی ادب، قمر رئیس، ص ۳۴۳]

تاریخی ناول نگاری پر قمر رئیس کی بحث حق بجانب ہے۔ واقعہ یہی ہے کہ تاریخی ناول نگاری پُل صراط کے سفر کے مصداق ہے۔ ذرا سی لغزش آپ کو یا تو تاریخ کے سنگلاخ ویرانوں میں پہنچا دے گی یا پھر قصے کی پُر پیچ راہیں اسلوب کی دلکشی کے فریب میں ایسا گرفتار کریں گی کہ تاریخی ناول نگاری کے نام پر کیا سامنے آئے گا کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ اس طرح کے ناولوں میں قصہ کا ایسا بیان ہونا چاہیے کہ تاریخ میں واقعاتی پھیر بدل نہ ہو، شخصیت کا کردار مجروح نہ ہو اور کہانی میں تحیر، تجسس، تصادم اور دلچسپی کے عناصر بھی موجود ہوں۔ ناول

نگار کا تاریخ کا مطالعہ اور ناول کے فن پر دسترس کا ہونا لازمی ہے۔

پروفیسر قمر رئیس مصطفیٰ کریم کے ناول کو کامیاب تاریخی ناول قرار تو دیتے ہیں لیکن ناول میں موجود نقائص کی طرف بھی واضح اشارے کرتے ہیں۔ بعض مقامات پر مصطفیٰ کریم نے اشعار کا استعمال کیا ہے۔ لیکن اشعار میں وزن کا خیال نہیں رکھا گیا ہے۔ پروفیسر قمر رئیس نے نہ صرف اشعار کی صحت کی طرف توجہ دلائی ہے بلکہ ناول میں جن مقامات پر تذکیر و تانیث کی اغلاط ہیں، ان کو بھی نشان زد کیا ہے۔

پروفیسر قمر رئیس جہاں عصمت چغتائی کے کئی ناولوں ضدی، ٹیڑھی لکیر وغیرہ کی کافی تعریف کرتے ہیں وہیں وہ عصمت کی ایک دکھتی رگ پر بھی ہاتھ رکھتے ہیں۔ بقول قمر رئیس عصمت متوسط طبقے کے اسی ماحول اور گھریلو فضا کو عمدگی سے پیش کرنے میں کامیاب ہوتی ہیں جس میں وہ خود پلی بڑھی ہیں، جسے انہوں نے بچپن اور جوانی میں دیکھا ہے۔ اُس سے پرے جب بھی وہ کسی تصویر میں رنگ بھرتی ہیں تو ان کے برش کی لغزش کو تصویر کے خدو خال میں بہ آسانی دیکھا جا سکتا ہے۔ معصومہ ان کا ایسا ہی ناول ہے جو ان کے دوسرے ناولوں کے مقابلے معمولی ناول کہا جا سکتا ہے۔

ٹھیک اسی طرح وہ کرشن چندر کے کئی ناولوں پر اپنا اعتراض درج کرانے سے خود کو روک نہیں پائے، جب کہ کرشن چندر ترقی پسند ناول نگاروں میں الگ مقام کے حامل تھے۔ دوسرے ناقدین کی طرح قمر رئیس بھی کرشن چندر کے خوبصورت استعاراتی اسلوب کی تعریف کرتے ہیں۔ ان کے ناولوں میں سماجی محرکات اور پسماندہ طبقات کی زندگی کی عکاسی کی بھی داد دیتے ہیں لیکن جہاں ان کو جھول نظر آتا ہے وہ برمحل اظہار کر دیتے ہیں:

> ''طوفان کی کلیاں'' میں جو کشمیر کے ڈوگرہ شاہی مظالم کی سرگذشت ہے، رومان اور حقیقت کا وہ حسن کارانہ امتزاج اور کردار نگاری کا وہ اعلیٰ معیار بھی برقرار نہ رہ سکا جو ''شکست'' میں نظر آیا تھا۔ اس کے

بعد کے ناولوں، ایک وائلن سمندر کے کنارے، ایک عورت ہزار دیوا
نے، برف کے پھول اور زرگاؤں کی رانی وغیرہ میں یہ معیار اور بھی
پست ہوتا گیا۔ یہاں تک کہ ''درد کی نہر'' جیسے حقیقت پسندانہ ناول
میں بھی فلمی کہانی جیسے ملوڈرامائی واقعات قاری کو بے مزہ کر
دیتے ہیں۔''

[بیسویں صدی میں اردو کا افسانوی ادب، قمر رئیس، ص ۲۵۴]

پروفیسر قمر رئیس نے ناول کی تنقید میں اپنے مخصوص انداز نقد اور رویے سے اپنی الگ شناخت قائم کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ انہیں صرف ماہر پریم چند ہی تسلیم نہیں کیا جاتا ہے بلکہ ناول کی تنقید کے ماہرین میں بھی ان کا شمار صفِ اول میں ہوتا ہے۔

ناول کی تنقید کرتے وقت پروفیسر قمر رئیس اپنے متعدد مضامین میں کئی مقامات پر ناول کی سمت و رفتار اور ترقی سے مایوس بھی نظر آتے ہیں۔ ان مقامات پر ان کی مایوسی پر مارکسی نظریے کا اثر بھی نمایاں ہے۔ ویسے بعض مقامات پر ان کی تشویش حق بجانب ہے۔ ان کے مضامین کے ایسے چند جملے ملاحظہ ہوں:

- ایسے سنجیدہ اور قابلِ ذکر ناول جن میں عصر حاضر کی زندگی کو بڑے کینوس پر موضوع بنایا گیا ہو، خال خال ہی نظر آتے ہیں۔

- پریم چند کے بعد اردو ناول شہری سماج کے حلقے تک محدود ہوتا جا رہا ہے۔ ہندوستانہ عوام کی اکثریت یعنی محنت کش کسان اور مزدور ابھی تک اردو ناول میں اپنا حقیقی مقام حاصل نہیں کر سکے ہیں۔

- ہندوستانہ زبانوں میں ناول میں فن اور تکنیک کی

تبدیلیوں اور تجربوں کا دائرہ بھی محدود رہا اور ہندوستانی عورت کی مصوروں میں بھی ایسی گہرائی، اتنی تہہ داری اور تنوع کا رنگ پیدا نہ ہو سکا جو مغرب کے ناولوں میں نظر آتا ہے۔

• جن ادیبوں نے اس دور کے کسان اور دیہی معاشرے کے بارے میں لکھا ہے ان کی مشکل یہ ہے کہ انہوں نے گاؤں کے محنت کش طبقے کی زندگی کو ایک کسان یا مزدور کے نقطۂ نگاہ سے نہیں بلکہ زمیندار یا متوسط طبقے کی نگاہ سے دیکھا ہے۔ اس لیے ان کی انسان دوستی، محنت کش انسانوں سے ان کی حقیقی محبت اور احساسِ یگانگت کے بجائے اُن کی حالت پر رحم یا ہمدردی کے جذبات کی غمازی کرتی ہے۔

یہاں پر پروفیسر قمر رئیس ناول کی جن خامیوں کی طرف اشارہ کر رہے ہیں اس میں کسی حد تک تو سچائی ضرور ہے خاص کر آزادی کے فوراً بعد تقریباً ایک دہائی تک ایسے ناولوں کا فقدان تھا، جن میں عوامی زندگی کا عمدہ تجزیہ ہو۔ تقریباً یہی معاملہ سن ستر کے بعد بھی کئی سال تک دکھائی دیتا ہے۔ لیکن درج بالا اقتباسات کے مطالعے سے یہ نتیجہ بھی بہ آسانی اخذ کیا جا سکتا ہے کہ قمر رئیس اپنے ایک مخصوص نقطۂ نظر کے حوالے سے بھی ناول میں بعض اوصاف تلاش کر رہے تھے، جہاں انہیں مایوسی نظر آتی ہے۔ لیکن قمر رئیس کی فکر مندی اور تشویش بے سبب نہیں ہے۔ وہ اس کے اسباب وعلل کی تلاش کرتے ہیں اور آپ کو حیرت ہوگی کہ وہ ناولوں میں پائی جانے والی کجی کا باعث زمانے کے برق رفتار تغیرات اور پل پل بدلتے انسانی رشتوں اور رویوں کو ٹھہراتے ہیں:

”پریم چند اور ان سے قبل کے ادیبوں کے لیے ناول لکھنے کا کام جتنا آسان تھا، دورِ جدید میں یہ اتنا ہی دشوار اور پیچیدہ ہوتا جا رہا ہے اور

اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ نذیر احمد سے پریم چند تک اگر چہ
ہندوستانہ معاشرے کا اوپری ڈھانچہ بدل رہا تھا لیکن فرد کی ذہنی اور
جذباتی زندگی میں تغیر کی رفتار سُست تھی۔ اس لیے ان کا مطالعہ اور
ناول میں تخیل کی مدد سے ان کی تشکیل اور تعمیر کا کام نسبتاً آسان تھا۔''

قمر رئیس کے یہ جملے، ناول پر کیے گئے خود ان کے اعتراضات اور خامیوں کے ازالے کے لیے کافی ہیں۔ یہاں انہوں نے ناول میں پائے جانے والے خلا یعنی عوامی زندگی کی بہترین تحلیل نفسی کی بتدریج کمی کا سبب سماج میں تغیر کی رفتار کا قبل کے زمانے سے نسبتاً تیز ہونا ہے۔ یہ قمر رئیس کا ایک منفرد انداز ہے کہ جب وہ سوال قائم کرتے ہیں تو صرف سوال قائم کر کے اپنی بات پوری نہیں کرتے بلکہ سوال کے جواب کی طرف بھی اپنی تحریروں میں اشارے کر دیتے ہیں۔ اس سے قاری جہاں سوال سے واقف ہوتا ہے وہیں جواب کی تلاش میں تخلیق کے اصل جوہر تک رسائی حاصل کر لیتا ہے۔

ناول پر قمر رئیس کی تنقید، کسی کی تقلید نہیں ہے بلکہ ان کا اپنا انداز و اسلوب ہے۔ ان کا یہ اسلوب انہیں اپنے ہم عصروں میں انفرادیت بخشتا ہے اور اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں کہ ہم انہیں ناول کی تنقید کا ایک اہم ستون تسلیم کر لیں۔

اردو افسانے کے فروغ میں خواتین کا حصہ

بات زندگی کی ہو یا ادب کی، خواتین نے ہر شعبے میں اپنی اہمیت وافادیت کا پرچم لہرایا ہے۔ زندگی کے ہر شعبے میں مرد کے شانہ بہ شانہ عورت نے خود کو رکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ یہ بات بھی درست ہے کہ زندگی کے شعبوں میں خواتین کا فی صد ضرور کم رہا ہے۔ لیکن یہ ابتدائی دنوں کی بات تھی۔ نئے اور موجودہ عہد میں خواتین کی حصہ داری کا گراف بتدریج اوپر آرہا ہے۔

اردو افسانے کے فروغ میں خواتین کے کردار کا جائزہ لینے کے لیے ہمیں اردو افسانے کے آغاز وارتقا پر نظر ڈالنی ہوگی۔ اردو افسانے کے ابتدا کے تعلق سے یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ بیسویں صدی کے اوائل میں راشد الخیری، سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم اور پریم چند نے اس کی زلفیں سنواریں۔ پریم چند کو باضابطہ طور پر اردو کا پہلا افسانہ نگار تسلیم کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ابتدائی زمانے میں خواتین افسانہ نگاروں کی بات کی جائے تو نذر سجاد حیدر، حجاب امتیاز علی، مسز عبد القادر، خاتون اکرم اور رشید جہاں وغیرہ کا ذکر کرنا ناگزیر ہے۔ یہ بات ابھی تحقیق طلب ہے کہ اردو کی پہلی خاتون افسانہ نگار کون ہے؟ مرزا حامد بیگ نے افسانوں کے انتخاب میں مسز عبد القادر کو اردو کی پہلی خاتون افسانہ نگار لکھا ہے۔ ان کے مطابق مسز عبد القادر کا پہلا افسانہ ''لاشوں کا شہر'' 1920ء میں شائع ہوا۔ جبکہ خاتون اکرم کا پہلا افسانہ ''بچھڑی بہن'' 1921ء میں شائع ہوا۔ دوسری طرف رشید جہاں

نے 18 سال کی عمر میں اپنا پہلا افسانہ ''سلمیٰ'' لکھا تھا جو کالج میگزین میں انگریزی میں شائع ہوا تھا۔ رشید جہاں کی ولادت 1905ء میں ہوئی، اس طرح 1923ء میں ان کا افسانہ شائع ہوا ہوگا۔ اسی طرح حجاب امتیاز علی کا پہلا افسانہ ''میری ناتمام محبت'' انہوں نے ساڑھے گیارہ سال کی عمر میں لکھا تھا۔ اس افسانے کی سن اشاعت کہیں نہیں ملتی۔ ان کی سن پیدائش کے تعلق سے بھی مطلع صاف نہیں ہے۔ کسی کتاب میں 1903، کسی میں 1913 اور کسی میں 1915ء ہے۔ 1903ء اگر صحیح ہے تو اس طرح ان کا افسانہ 15-1914ء میں شائع ہوا ہوگا۔ لیکن 1913 یا 1915ء صحیح ہے تو 1925ء کے آس پاس یہ افسانہ شائع ہوا ہوگا۔ لیکن یہ تمام باتیں تحقیق طلب ہیں۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ ان خواتین افسانہ نگاروں نے ابتدائی افسانے کے خط وخال سنوارنے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔

مسز عبد القادر کی پیدائش 1898ء میں جہلم میں ہوئی۔ ابتدائی تعلیم گھر ہی پر ہوئی۔ لڑکپن میں ''ہر وقت سوچتے رہنے'' کا مرض لاحق تھا تو موت تک ساتھ رہا۔ چار افسانوی مجموعے شائع ہوئے۔ افسانہ نگاری میں اپنی الگ شناخت قائم کی۔ اردو افسانے میں تحیّر اور دہشت جیسے موضوعات کو پہلی بار برتا گیا۔ آپ کے افسانے، ہیبت ناک افسانوں کے نام سے مشہور ہو گئے تھے۔ ان کے افسانوں کا خوف، دہشت، ہیبت اور تحیر انہیں جہاں انفرادیت بخشتا ہے وہیں انہیں شہرتیں بھی عطا کرتا ہے۔ وہ اپنے زمانے میں بہت مقبول تھیں۔

حجاب امتیاز علی حیدر آباد میں پیدا ہوئیں۔ گھریلو تعلیم کے بعد انہوں نے سینئر کیمبرج تک تعلیم حاصل کی۔ اسی زمانے میں ''تہذیب نسواں'' رسالے میں لکھنا شروع کر دیا۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''میری ناتمام محبت'' کے نام سے دار الاشاعت، پنجاب لاہور سے 1932 میں شائع ہوا۔ آپ کے افسانوں کا غالب رجحان، رومان تھا۔ افسانوں کی فضا رنگین ہوتی تھی اور عشق ومحبت پر مرکوز ہوتی تھی۔

نذر سجاد حیدر جن کا اصلی نام نذر زہرا بیگم تھا، کی پیدائش 1894ء میں صوبۂ سرحد میں ہوئی تھی۔ آپ کے والد خان بہادر میر نذر الباقر فوج میں ملازم تھے۔ نذر سجاد نے ابتدا ہی سے بنت نذر الباقر کے نام سے 'تہذیب نسواں' اور ''پھول'' میں لکھنا شروع کیا۔ 1912ء میں سجاد حیدر یلدرم سے شادی ہوئی۔ ان کا پہلا ناول 1910ء میں ''اختر النساء بیگم'' کے نام سے دار الاشاعت لاہور سے شائع ہوا۔ بعد میں افسانے بھی شائع ہوئے۔ ان کے افسانوں کا رنگ اصلاحی تھا۔

خاتون اکرم علامہ راشد الخیری کی بڑی بہو تھیں۔ ان کی شادی 1919ء میں راشد الخیری کے بڑے بیٹے رازق الخیری سے ہوئی تھی۔ شادی کے پانچ سال بعد کم عمری ہی میں ان کا انتقال ہو گیا۔ سترہ سال کی عمر سے ہی افسانے لکھنا شروع کر دیا تھا۔ ان کا پہلا افسانہ ''بچھڑی بیٹی'' 1921ء میں شائع ہوا۔ اس افسانے میں گھریلو زندگی کی عکاسی، واقعات کے سلسلے کے ذریعہ کی گئی ہے۔ ان کے افسانوں میں کوئی خاص رنگ نہیں تھا۔ عام طرح کے سیدھے سادھے افسانے ہوتے تھے۔

رشید جہاں، ایک ایسے گھرانے کی چشم و چراغ تھیں، جس نے تعلیم نسواں کو عام کرنے کے لیے خاصی محنت و خدمت کی۔ شیخ عبداللہ کے گھر 1905ء میں آنکھیں کھولنے والی رشید جہاں نے اپنے گھر کے ہی اسکول میں تعلیم حاصل کی۔ ہائی اسکول کرنے کے بعد لکھنؤ کے ازابیلا تھوبرن کالج سے انٹر سائنس میں داخلہ لیا۔ پھر دہلی سے میڈیکل کی تعلیم حاصل کی۔ 1929ء میں ایم بی بی ایس کے بعد ان کا انتخاب یو پی میڈیکل سروسز میں ہو گیا۔

رشید جہاں کے افسانے، سماج کے خلاف بغاوت تھے۔ انہوں نے انگارے کی روایت کو آگے بھی جاری رکھا۔ ان کے افسانوں میں انحراف ملتا ہے۔ ان کے یہاں ٹکسالی زبان کا استعمال ملتا ہے۔

رشید جہاں سے خواتین افسانہ نگاروں کو ایک سمت ملتی ہے، ایک راستہ ملتا ہے جس پر چل کر خواتین افسانہ نگاروں کی ایک کھیپ اردو افسانے میں خود کو تسلیم کرواتی ہے۔ یہی نہیں یہ سلسلہ اتنا دراز ہوتا ہے کہ بین الاقوامی سطح پر خود کو تسلیم کروانے والی افسانہ نگار، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر، اردو افسانے کو دستیاب ہوتی ہیں۔

رشید جہاں سے شروع ہونے والا یہ سلسلہ رضیہ سجاد ظہیر جنہوں نے ''زرد گلاب'' سے اپنی شناخت قائم کی تک پہنچتا ہے۔ ''ڈائن'' کہانی سے شکیلہ اختر شہرت حاصل کرتی ہیں۔ متوسط مسلم گھرانوں کی کہانی لیے، صالحہ عابد حسین، آصف مجیب اور ممتاز شیریں ادب میں داخل ہوئیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے افسانوں اور فکشن پر تنقیدی مضامین سے خود کو انفرادیت عطا کی۔ وہ پہلی خاتون (باضابطہ) فکشن کی ناقد ٹھہرائی گئیں۔ ان کے کئی افسانے شکست، رانی، کفارہ، انگڑائی، میگھ ملہار وغیرہ انہیں بطور افسانہ نگار، زندہ رکھنے کے لیے کافی ہیں۔

عصمت چغتائی، اردو افسانے کے مربع بیدی، منٹو، کرشن چندر اور عصمت کا ایک مضبوط ستون ہیں۔ انہوں نے اپنے قلم سے افسانے میں جان ڈال دی۔ ان کے افسانوں کے موضوعات اعلیٰ مسلم گھرانوں کا ماحول تھا۔ انہوں نے اردو کو متعدد خوبصورت اور معیاری افسانے عطا کیے، بچھو پھوپھی، جڑیں، چوتھی کا جوڑا، گیندا، بدن کی خوشبو، ننھی کی نانی اور انہیں شہرت عطا کرنے والا افسانہ لحاف ان کے مشہور و مقبول افسانے ہیں۔

عصمت چغتائی کے اثرات بعد کی خواتین افسانہ نگاروں نے بھی قبول کیے۔ ان میں ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، صدیقہ بیگم، سرلا دیوی، جیلانی بانو اور واجدہ تبسم خاص ہیں۔ عصمت چغتائی کے لہجے کی بے باکی اور مرد سماج کے ظلم و ستم کو واجدہ تبسم نے اپنے خاص انداز میں پیش کیا۔ ان کے افسانے اُترن، نولکھا ہار، تخت طاؤس اپنی انفرادیت لیے ہوئے ہیں۔

جیلانی بانو نے اپنے مخصوص لب و لہجے اور موضوعات کے سبب بہت جلد خود کو منوالیا۔ ''موم کی مریم'' انہیں زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے۔

1945ء کے بعد قرۃ العین حیدر کا سورج طلوع ہوتا ہے۔ انہوں نے ناول اور افسانے دونوں میں اپنی انفرادیت کا لوہا منوایا۔ ان کے افسانوں کا مجموعہ ''پت جھڑ کی آواز'' نے انہیں بطور افسانہ نگار مقبولیت عطا کی۔ ان کے افسانوں میں تہذیبوں کی شکست و ریخت، قومیت، تاریخ، فلفسہ، مذہبی رواداری وغیرہ نے مل کر ایک نئے قسم کا افسانہ تخلیق کیا۔ روشنی کی رفتار، یہ غازی یہ تیرے پُر اسرار بندے، کارمن، فوٹو گرافر، جلاوطن، نظارہ درمیاں ہے، جیسے افسانے اردو افسانے میں موڑ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

پاکستان میں افسانے کو تقویت عطا کرنے والی خواتین افسانہ نگاروں میں خالدہ حسین، جمیلہ ہاشمی، زاہدہ حنا، فردوس حیدر، بانو قدسیہ، گلنار آفریں وغیرہ اہم مقام رکھتی ہیں۔ مسرور جہاں، آمنہ ابوالحسن، ذکیہ مشہدی، صغریٰ مہدی، انور نزہت، صبوحی طارق، عائشہ صدیقی، رفیعہ منظور الامین، عفت موہانی سے ہوتا ہوا یہ سفر آٹھویں دہائی تک پہنچتا ہے اور ایسا نہیں ہے کہ خواتین افسانہ نگاروں کا یہ سلسلہ یہاں آکر رک جاتا ہو، بلکہ ترنم ریاض، نگار عظیم، غزال ضیغم، کہکشاں پروین، ثروت خاں، صبیحہ انور، قمر قدیر ارم جیسی افسانہ نگاروں نے موضوعات کی بوقلمونی اور اپنے منفرد لب و لہجے سے اردو افسانے کو مایوس نہیں ہونے دیا ہے۔

یہ منظر نامہ تقریباً بیسویں صدی کے آخر تک کا ہے۔ آخر الذکر سارے نام ایسے ہیں جن کا تعلق ۷۰ اور ۸۰ کے آس پاس اُبھرنے والی نسل سے ہے۔ لیکن اس کے بعد......؟ ایک سوالیہ نشان ہے۔ جس کا جواب ضروری ہے۔ اکا دکا لڑکیاں افسانے لکھ رہی ہیں۔ نشاں زیدی، غزالہ قمر اعجاز، تسنیم فاطمہ، شبانہ رضوی، پونم وغیرہ کے افسانے نظر سے گذرے ہیں۔ لیکن یہ نام بے حد نا کافی ہیں۔

☆☆☆

رومانیت، اردو افسانہ اور کرشن چندر کی انفرادیت

رومانیت لفظ رومان سے ماخذ ہے اور رومانس رومن زبان سے مشتق ہے۔ فرانسیسی زبان میں اسے رومان Romance اور قدیم لاطینی میں رومانکا Romanaca کہتے ہیں۔ عام طور پر اس لفظ کے معنی جنوبی یورپ کی ان جدید زبانوں کے، لیے جاتے ہیں جو رومنی، لاطینی، صومالی، فرانسیسی، رومانی Romanion زبانوں میں سے کسی سے مل کر بنی ہیں۔ اس لفظ کا دوسرا استعمال ایسے کسی بھی افسانے، ناول یا نظم کے لیے ہوتا ہے جو خیالی ہو اور جس کی بنیاد زندگی کی حقیقتوں سے بعید ہو، جس میں مبالغہ آرائی، عشق و محبت کا معاملہ، تخیل پرستی اور رنگ آمیزی ہو، اسے رومانس کہا جاتا ہے۔

فارسی زبان میں لفظ رومان کے لغوی معنی ناول، قصہ یا افسانہ کے ہیں لیکن رومان کو محبت، قصہ یا ناول سمجھ لینا ٹھیک نہیں۔ مختلف زمانوں میں، مختلف ممالک اور متعدد زبانوں میں اسے الگ الگ مفہوم کے طور پر لیا گیا۔ لفظ رومانس کبھی من گھڑت کہانی کے لیے استعمال ہوا تو کہیں رومینٹک کو ''جعلی'' کے لیے اور کسی عہد میں ''رومانز'' جھوٹے کے لیے برتا گیا۔

واقعہ یہ ہے کہ رومان لفظ اپنے اندر تاریخی معنویت رکھتا ہے اور ہم جوں جوں اس کے مفہوم تک رسائی حاصل کرتے ہیں، نئے نئے معانی اور مطالب ہم پر آشکار ہوتے ہیں اور ایسا لگتا ہے گویا مفہوم و معانی کی ایک دنیا اس لفظ میں آباد ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر محمد حسن رقم طراز ہیں:

''ادبیات کے سلسلے میں سب سے پہلے 1781ء میں وارٹن اور ہر

ڈز نے یہ لفظ استعمال کیا۔ اس کے بعد گوئٹے اور شلر نے 1802ء میں ادبیات کے سلسلے میں اس کا اطلاق کرنا شروع کیا لیکن شلیگل اور میڈم ڈی اسٹیل نے اسے ایک اصطلاح کی شکل میں رائج کیا۔ اس طرح یہ لفظ ''رومانس'' جو پہلے زبان کا نام تھا اس کے بعد اس زبان کے مخصوص ادبیات اور داستانوں کا لقب بنا۔ پھر ادب میں ماورائیت، آراستگی، عہد وسطیٰ کی قدروں کی نمائندگی کرنے لگا اور آہستہ آہستہ ادب کے ایک مخصوص مزاج کا مظہر بن گیا۔''

[اردو ادب میں رومانی تحریک، ص 10]

اس طرح دیکھا جائے تو ایک عام سا لفظ ''رومانس'' مختلف علاقوں اور مختلف معنوں میں استعمال ہوتے ہوتے اٹھارویں صدی کے آخر تک ایک ادبی تحریک کی شکل میں ہمارے سامنے آ گیا جسے ادب میں ''رومانی تحریک'' کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے۔ اس تحریک کے بنیاد گذاروں اور فروغ دینے والوں میں روسو، ورڈز ورتھ، کالرج، بائرن، شیلے، کیٹس، مسز ریڈ کلف، ولیم بیک فورڈ، ایملی برونٹے، شارلٹ برونٹے، والٹر اسکاٹ، ہرڈر، وکٹر ہیوگو کے نام خاصے اہم ہیں۔

اردو میں رومانیت کی بات کی جائے تو داستانوں، قصوں اور حکایات میں اس کی جھلک زمانۂ قدیم ہی میں ملنی شروع ہو جاتی ہے۔ داستانوں کے سلسلے میں سید وقار عظیم لکھتے ہیں:

''ہماری داستانوں نے کہانی میں دلچسپی و دلفریبی کی، تخیل و تصور کی، کشمکش اور جدوجہد کی پھر شادمانی و مسرت کی، سکون و راحت کی، باطل پر حق کی فتح کی، انسان اور فطرت کے تصادم اور ہم آہنگی کی، سادہ روح اور سحر افسوں کی، نیرنگیٔ عمل کی فضا بنائی اور اس طرح ایک ایسی دنیا بسائی جو کبھی کبھی حقیقت کی دنیا سے بھی زیادہ سچی اور قابل

یقین نظر آتی ہے۔'' [داستان سے افسانے تک، ص 7]

اردو میں رومانیت کے بارے میں ناقدین کی رائے مختلف ہے۔ بعض ناقدین کا ماننا ہے کہ حسن و عشق اور جذباتی لگاؤ یا اس کا اظہار ہی رومان ہے جب کہ بعض اس کی تردید کرتے ہیں۔ معروف نقاد محمد حسن عسکری اسے اس طرح دیکھتے ہیں:

''یوں تو رومانیت ہر زبان میں ایک مشتبہ لفظ ہے مگر اردو میں تو اس کا استعمال سخت خطرناک ہے۔ کیوں کہ ہمارے افسانوی ادب میں سچی اور صحت مند رومانیت کی مثال دوا کے لیے بھی نہیں مل سکتی۔''

[ماہنامہ شاعر، بمبئی 1967ء کرشن چندر نمبر، ص 407]

محمد حسن عسکری کی یہ بات دل کو لگتی ہے۔ رومانی تحریک، مغربی تحریک ہے، وہاں لوگوں نے اسے نہ صرف سمجھا بلکہ اسے اپنایا بھی، تحریک کے مقاصد واضح تھے۔ اس تحریک کے ادیب و شاعر اسے مشن کے طور پر اپنا رہے تھے جب کہ اردو میں اس تحریک نے کبھی مضبوط و مستحکم طور پر خود کو متعارف نہیں کروایا۔ اردو میں جس کی سمجھ میں جو آیا وہ اسے ہی رومان سمجھ کر مانتا رہا اور اس کی تشہیر بھی ہوتی رہی۔ لیکن اردو میں رومانی تحریک کا عملی طور پر کوئی وجود نہیں تھا۔ یہی سبب ہے کہ اردو میں رومانیت کو صرف حسن و عشق اور جذباتی لگاؤ سے معمور تصور کیا گیا۔ صحیح طور پر رومانیت کی تعریف بھی نہیں ہوئی۔ ہمارے معروف ناقد پروفیسر احتشام حسین نے ضرور اسے دوسروں سے مختلف سمجھنے کی کوشش کی:

''رومان سے مراد حسن و عشق کا افلاطونی تخیلِ بیان نہیں بلکہ روایات سے بغاوت، نئی دنیا کی تلاش، خوابوں اور خیالوں سے محبت، ان دیکھے حسن کی جستجو، وفور تخیل، وفور جذبات، رومانیت میں ڈوبی ہوئی انفرادیت، آزادئ خیال حسن سے تا بمقدور لطف اٹھانے میں ناآسودگی کا احساس اور کرب......میں ان سب کو رومانیت کہتا ہوں۔ رومان اسے بھی کہتا ہوں جو حقائق کی جستجو جو مادی اسباب

سے زیادہ خیالات وتصورات کی رنگین دنیا میں کرتا ہوں۔"

[یلدرم نمبر، ماہنامہ پگڈنڈی، ص 116]

یوں تو انیسویں صدی کے اواخر میں ہی اردو نثر و نظم پر رومانیت کے اثرات مرتب ہونے لگے تھے، لیکن بیسویں صدی کے آغاز میں انشائے لطیف اپنی رومانی کیفیتوں اور جمالیاتی رنگینیوں کے ساتھ ادب میں اپنی راہ بنالیتا ہے۔ نئی صدی میں معاشرتی اقدار کے انتشار اور نئے تقاضوں نے اس کی راہ ہموار کی، فرد کی بے بسی، مجروح انانیت، ثقافتی شکست وریخت نے رومانی جذبات اور باطنی احساسات کا سہارا لینا شروع کر دیا اور اردو ادب خصوصاً اردو نثر میں علامہ شبلی، مہدی افادی، ابوالکلام آزاد، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، لطیف الدین احمد، خلیق دہلوی، خواجہ حسن نظامی وغیرہم نے رومانی انداز کو اپنایا اور زندگی کے مسائل کا اظہار کیا۔

اردو فکشن پر رومانیت کے اثرات کا جائزہ لیں تو شرر اور سرشار کے ناولوں پھر مرزا ہادی رسوا کے ناولوں میں رومانیت کسی نہ کسی شکل میں ظاہر ہونے لگتی ہے بلکہ شرر کے یہاں اس کے واضح نقوش ملتے ہیں جس کے سبب انہیں اردو ادب کا والٹر اسکاٹ بھی کہا گیا۔ اردو افسانے میں رومانی رجحان کو فروغ دینے کا سہرا سجاد حیدر یلدرم کے سر ہے۔ سجاد حیدر یلدرم کا زمانہ قومی وبین الاقوامی سطح پر زبردست تبدیلیوں کا دور ہے۔ سیاسی، سماجی اور اقتصادی تبدیلیوں نے ایک عجیب فضا تعمیر کی تھی۔ ایسے تغیر وتبدل کے دور میں مثبت اور متوازن رویوں کے علامت کے طور پر یلدرم اردو کے ادبی افق پر نمودار ہوئے۔ اپنی انشاء پردازی کے سہارے انہوں نے ایسے مضامین اور افسانے تحریر کیے اور تراجم کیے جن میں مشرقی روایات، کی نمایاں خصوصیات بھی تھیں اور نئے علوم وفنون کی چاشنی بھی۔ ان کے یہاں عورت کی آزادی، اس کی تعلیم، لبرل سوچ، تنگ نظری اور تعصب سے پہلو تہی اور مغربی تہذیب کے مثبت رویوں کی قبولیت کے آثار نظر آتے ہیں۔ یلدرم کے ایسے افسانوں کی فہرست بھی طویل ہے۔ خصوصاً خارستان وگلستان، نشہ کی پہلی ترنگ، صحبت ناجنس، سیل

زمانہ، اگر میں صحرا نشین ہوتا، سودائے سنگین، نکاح ثانی، آہ یہ نظریں، ویران صنم خانے، تیتری، آئینے کے سامنے، حضرت دل کی سوانح عمری، ازدواج محبت، گمنام خط، جہاں پھول کھلتے ہیں، کو کسی بھی طور نظر انداز کرنا ادبی خیانت ہوگی۔

سجاد حیدر یلدرم کی رومان پسندی کو مزید تقویت عطا کرنے میں ان کے معاصرین اور مقلدین میں نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی، لطیف الدین احمد، سلطان حیدر جوش اور چودھری محمد علی ردولوی کے اسمائے گرامی خاص ہیں۔ یہ وہ افسانہ نگار ہیں جنہوں نے رومانی طرز کو اردو افسانے میں عام کرنے کی کامیاب کوشش کی بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ اردو افسانے کے ابتدائی دور میں یلدرم اور ان کے معاصرین و مقلدین نے رومانی طرز عطا کر کے افسانے کی بنیاد کو مضبوط و مستحکم کرنے میں کلیدی کردار ادا کیا۔ بعد میں ایم اسلم، قاضی عبدالغفار، حکیم احمد شجاع، علی عباس حسینی، مسز عبدالقادر، اعظم کریوی، اختر شیرانی، عابد علی عابد، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، میرزا ادیب وغیرہ نے اس رجحان کو عام کیا۔

رومانیت کے اس عہد میں اس رجحان کا ایک بڑا نام کرشن چندر ہے۔ کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانے خصوصاً ''طلسم خیال'' کے افسانے یلدرم اور ان کے معاصرین کے رومان پسند رجحان کی ہی تقلید نظر آتے ہیں۔ ویسے بھی کرشن چندر کا قلم ابتدائی مراحل سے گزرنے کے بعد رومان پسندی کے نقطۂ عروج تک جا پہنچتا ہے۔ کرشن چندر ہمارے اردو افسانہ میں واحد افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں رومانیت کے متعدد رنگ (Shades) نظر آتے ہیں۔ کرشن چندر کے افسانوں میں رومانیت کے مختلف شیڈس کا جائزہ بعد میں پیش کروں گا، پہلے کرشن چندر کے افسانوں کے مجموعی رجحان پر مختلف ناقدین کی رائے۔ معروف ناقد احتشام حسین کرشن چندر کے بارے میں رقم طراز ہیں:

> ''کرشن چندر کے مشاہدے کی دنیا وسیع ہے اور ان کی عقابی نگاہ زندگی میں ربط اور بے ربطی دونوں کو اندر اور باہر سے دیکھ لیتی ہے۔

ان کے شعور کی حقیقت پسندی اکثر و بیشتر زندگی کے رنگ و آہنگ، افسانہ وفسوں، تعینات اور امکانات، سادگی و پرکاری کا اندازہ لگا لیتی ہے اور واقعات کے انتخاب میں اپنے مقصد کی گرمی داخل کر کے نئی جان ڈال دیتا ہے۔''

[کرشن چندر اور ان کے افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز، ص 30]

دراصل کرشن چندر کی بحیثیت افسانہ نگار انفرادیت یہ ہے کہ وہ زندگی کو مختلف زاویوں سے دیکھتے ہیں۔ سماج کے ہر گوشے پر ان کی نظر ہوتی ہے۔ وہ زندگی کی کوکھ میں انگڑائی لینے والے مستقبل کے حالات پر بھی نظر رکھتے ہیں۔ ان کے فن میں انسان کی عظمت ہر طرح سے مقدم نظر آتی ہیں۔ وہ جذبات واحساسات کو فن کے پیرائے میں اس طرح سموتے ہیں کہ فن پارہ زندگی بن جاتا ہے۔ رومانیت اور کرشن چندر کے حوالے سے معروف ناقد محمد حسن عسکری لکھتے ہیں:

''سچی رومانیت کے معنی ہیں زندگی اور انسانیت سے گہری محبت، فطرت کا شدید احساس، انسان کے مستقبل کو روشن بنانے کی آرزو، دنیا کے ظلموں کے خلاف بغاوت اور انسانوں کی روحوں کو سمجھنے کی صلاحیت، ان کے مصائب پر غم کھانا، دنیا کے دکھ درد کو یکسر مٹانے کی خواہش، ایک نئی اور بہتر دنیا کی تلاش، حسن اور حقیقت کی جستجو۔ اگر رومانیت سے یہ مطلب لیا جائے تو میں کہوں گا کہ کرشن چندر کی رگ رومانی ہے اور وہ اس رومانیت کی اردو میں عظیم ترین مثال ہے۔''

حقیقت تو یہی ہے کہ کرشن چندر نے رومانیت کو اس کے صحیح معنوں میں استعمال کر کے اردو فکشن میں رومان پسندی کی اعلیٰ مثال قائم کی ہے۔ کرشن چندر کے یہاں رومانیت کے مختلف شیڈس بھی دیکھنے کو ملتے ہیں جنہیں عام طور پر تین زمروں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

حسن وعشق کی عکاسی :

اس زمرے کے تحت کرشن چندر کے ابتدائی افسانوں اور ناولوں کے علاوہ بھی متعدد تخلیقات ملتی ہیں۔ دراصل اس زمرے میں عشق مجازی کا زیادہ دخل ہے، یعنی عورت اور مرد کا عشق۔ عورت کے حسن کی تعریف۔ مرد و عورت کے مابین رشتوں کا بیان۔ یہاں بھی بعض حضرات کا خیال یہ ہے کہ کرشن چندر کے افسانے جہاں زیادہ رومانی ہو جاتے ہیں وہاں لذتیت کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایسا نہیں۔ میں اس بات کی پرزور تردید کرتا ہوں۔ کرشن چندر اردو کے واحد ایسے فکشن نگار ہیں جو انتہائی رومانی، خالص مرد عورت کے عشق کے قصے بیان کرتے ہوئے، کبھی بھی ہوس پرستی، فحاشی اور لذتیت کے شکار نہیں ہوتے بلکہ یہ بھی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ وہ ایسے واقعات جو مرد عورت کے معاشقے پر مبنی ہوں، کے بیان میں بھی فطرت اور زندگی کے حسن کو آمیزش کر دیتے ہیں اور یہی کرشن چندر کی انفرادیت ہے کہ قاری مرد عورت کے معاشقے میں بھی فطرت اور حسن کے سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے اور مصنف کے مقصد تک اس کی رسائی ممکن ہو جاتی ہے۔

کرشن چندر نے ایسے متعدد افسانے تحریر کیے ہیں جو خالصتاً انتہائی رومانی یعنی حسن وعشق کے زمرے میں آتے ہیں اور اس میں بھی دو رائے نہیں کہ کرشن چندر کا قلم ایسے افسانوں کی تحریر کے وقت اپنی جولانیاں بکھیرتا ہے اور ہم کبھی کبھی ایسا محسوس کرتے ہیں کہ ہم نثر نہیں، شاعری کا مزہ لے رہے ہیں...... مثلاً

> ”جھیل کا پانی بار بار کنارے کو چومتا جاتا تھا اور اس کے چومنے کی صدا بار بار ہمارے کانوں میں آ رہی تھی۔ میں نے دونوں ہاتھ، اس کی کمر میں ڈال دیے اور اسے زور زور سے اپنے سینے سے لگا لیا۔ جھیل کا پانی بار بار کنارے کو چوم رہا تھا۔ پہلے میں نے اس کی آنکھیں چومیں اور جھیل کی سطح پر لاکھوں کنول کھل گئے۔ پھر میں نے اس کے رخسار چومے اور نرم ہواؤں کے لطیف جھونکے یکا یک بلند

ہو کے صدہا گیت گانے لگے۔ پھر میں نے اس کے ہونٹ چومے اور لاکھوں مندروں، مسجدوں اور کلیساؤں میں دعاؤں کا شور بلند ہوا اور زمین کے پھول اور آسمان کے تارے اور ہواؤں میں اڑنے والے بادل سب مل کے ناچنے لگے۔ پھر میں نے اس کی ٹھوڑی کو چوما اور پھر گردن کے پیچ وخم کو اور کنول کھلتے کھلتے سمٹتے گئے کلیوں کی طرح اور گیت بلند ہو ہو کے مدھم ہوتے گئے اور ناچ دھیما پڑتا پڑتا رک گیا۔" [پورے چاند کی رات]

"پورے چاند کی رات" کا یہ اقتباس ہوسکتا ہے کچھ لوگوں کے لیے ہوس پرستی کا ذریعہ ہو لیکن ایمانداری سے بات کی جائے تو اس اقتباس کا ہر جملہ کسی مشہور شاعر کی غزل کے مصرعوں اور اشعار کی طرح ہے جس کی وضاحت کے لیے کئی کئی صفحات صرف ہو سکتے ہیں۔ کرشن چندر نے کس عمدگی سے عشق مجازی کو حسن کائنات سے آمیزش کر کے دو آتشہ اور زود معنی بنا دیا ہے۔ یہ افسانہ کرشن چندر کے اچھے افسانوں میں شمار ہوتا ہے۔ افسانہ کا اختتام ہوس زدہ ایسے قارئین کے ذہنوں پر شدید ضرب لگاتا ہے جو افسانے میں لذتیت تلاش کرنے کے لیے اس کی بار بار قرأت کرتے ہیں۔ یہی کرشن چندر کا خاصہ ہے۔ ایسا ہی ایک اور اقتباس ملاحظہ کریں:

"سدھا نے ایک گہری مسرت سے اپنے آپ کو موتی کے بازوؤں میں ڈھیلا چھوڑ دیا اور پھر اسے ایسا محسوس ہوا کہ موتی کے دو بازو نہیں چار بازو ہیں بلکہ شاید چھ بازو ہیں، آٹھ بازو ہیں اور وہ اپنے جسم و جاں کے رگ و ریشے میں اس کے بازوؤں کو محسوس کر رہی تھی، جو اسے بھینچ کر سینے سے لگا رہے تھے اور سدھا نے اپنے آپ کو ان بازوؤں کے سپرد کر دیا اور اندر ہی اندر اس طرح کھلتی چلی گئی جیسے چاندنی کے لمس سے کلی کھل کر پھول بن جاتی ہے۔ مدماتے تاروں

کے جھرمٹ میں، سبز جھالروں والے پیڑوں کی اوٹ سے چاند ابھر
آیا تھا اور اب چاند اس کے بالوں میں تھا، اس کی آنکھوں میں تھا،
اس کے ہونٹوں میں تھا، اس کے دل میں تھا اور لہر در لہر اس کی جوئے
خوں میں رواں تھا۔'' [شہزادہ]

درج بالا اقتباس بھی کرشن چندر کے رومانی قلم کا شاہکار ہے۔ اسے پڑھتے ہوئے ایسا لگتا ہے کہ قاری کبھی حسن مجازی اور کبھی حسن حقیقی کے مظاہرے سے روبرو ہے۔ مجازی اور حقیقی حسن کی تعریفیں قاری کو ایک لازوال مسرت عطا کرتی ہیں۔ کرشن چندر کے متعدد افسانے ایسے لازوال اقتباسات سے پُر ہیں۔ ایسے افسانوں میں پورے چاند کی رات، جہلم میں ناؤ پر، آنگی، سفید پھول، شہزادہ، ایک خوشبو اڑی سی، گھاٹی، ایک دن، نغمے کی موت، مصور کی محبت وغیرہ خالص رومانی افسانے ہیں۔

حسن کائنات کی عکاسی:

کرشن چندر نے بے شمار افسانے تخلیق کیے ہیں۔ انہوں نے رومانی طرز اختیار کر کے اپنے عم عصروں سے اپنی راہ الگ بنائی۔ رومانیت کے دوسرے زمرے کے تحت کرشن چندر کا رومانی طرز کائنات کے حسن کا بیان کرتا ہے۔ کائنات جس میں زمین و آسمان، جنگل، پہاڑ، ندیاں، درخت غرض ہر شئے شامل ہے۔ کرشن چندر فطرت کی عکاسی بھی اس سلیقے سے کرتے ہیں کہ کہانی کے مرکزی خیال کی توسیع ہوتی ہے اور کہانی کبھی بھی منفی تاثر نہیں دیتی...... ان کی رومانیت خارجی قدروں کو باطنی قدروں سے اس طور ہم آہنگ کر دیتی ہے کہ خارجی اور باطنی اقدار کی آمیزش، نیا مزہ دیتی ہے اور قاری خود کو افسانے میں شامل محسوس کرتا ہے۔ یہ ایک تربیت یافتہ مزاج اور بلیغ رومانی رجحان کا سرمایہ ہے۔ حسن کائنات کی تصویر کشی کرتے ہوئے بھی کرشن چندر صرف منظر نگاری نہیں کرتے بلکہ اس کے اندر بھی زندگی کے رنگ تلاش کرتے ہیں:

''ابھی پہاڑوں پر برف کا کہرا تھا۔ ابھی پگڈنڈی کا سینہ بھیڑوں کی

آواز سے گونجا نہ تھا۔ ابھی سمل کی جھیل پر کنول کے چراغ روشن نہ ہوئے تھے۔ جھیل کا گہرا سبز پانی اپنے سینے کے اندران لاکھوں رو پوں کو چھپائے بیٹھا تھا جو بہار کی آمد پر یکا یک اس کی سطح پر ایک معصوم اور بے لوث ہنسی کی طرح کھل جائیں گے۔ پل کے کنارے کنارے بادام کے پیڑوں کی شاخوں پر شگوفے چمکنے لگے تھے۔ اپریل میں زمستاں کی آخری شب میں جب بادام کے پھول جاگتے ہیں اور بہار کے نقیب بن کر جھیل کے پانی میں اپنی کشتیاں تیراتے ہیں۔ پھولوں کے ننھے ننھے شکارے سطحِ آب پر رقصاں و لرزاں بہار کی آمد کے منتظر ہیں۔'' [پورے چاند کی رات]

بعض مقامات پر کرشن چندر کی تحریر میں نادر تشبیہات اور دل کو چھو لینے والے استعارات ورڈز ورتھ اور میر انیس کی یاد تازہ کر دیتے ہیں جس طرح میر انیس نے مرثیہ نگاری میں منظر نگاری کا حق ادا کر دیا تھا، اردو نثر میں اس کی عمدہ مثال کرشن چندر کے افسانوں میں ملتی ہے۔ حسن کائنات کے زمرے کے تحت کرشن چندر کے ایک اور افسانے کا اقتباس ملاحظہ کریں:

''جنگل طرح طرح کے پھولوں کی مہک سے مسحور رہتا ہے۔ ان سب پھولوں کی مہک سے اوپر چیڑھ کے جنگل کی تیز مہک ہوتی ہے۔ ہوا جب چیڑھ کے درختوں کے جھرمٹوں کو چھیڑ کر چلتی ہے تو جنگل جنگل چیڑھ کے جھومر، کبھی پُر شور جیسے سینکڑوں ندیاں سمندر کی طرف بہتی ہوں۔ کبھی اتنی دھیمی جیسے کوئی ننھی سی خواہش دل کو ٹٹولے...... یہاں آ کر وہ سکون ملتا ہے جو کبھی ہماری ابتدا میں تھا۔ چیڑھ کے درخت کے کسی تنے سے لگ کر آنکھیں بند کر کے جھومروں کی سمفنی سنتے سنتے میں نے محسوس کیا ہے جیسے میں بھی درخت بن گیا

ہوں۔ میرے دھڑ سے شاخیں پھوٹ رہی ہیں۔ شاخوں پر پتے
نکل آئے ہیں۔ پتوں کے جھومر ہوا میں جھومتے ہیں اور میرے بدن
سے وہ سمفنی پیدا ہوتی ہے...... جس کا میں حصہ تھا۔" [مٹی کے صنم]

کرشن چندر کے متعدد افسانوں میں حسن کائنات کی دلکش تصاویر بکھری پڑی ہیں۔ یہاں ایک بات اور واضح کردوں کہ منظر نگاری کا تعلق فطرت کی رنگینی کو پیش کرنے سے ہوتا ہے لیکن یہاں کرشن چندر کے رومانی انداز میں حسن کائنات کی تصویر کشی الگ ہے۔ وہ منظر کی تخلیق تو کرتے ہیں لیکن ان کے مناظر میں قدرت کا حسن یا کائنات کی خوبصورتی صرف سجاوٹ کے لیے نہیں ہوتی۔ کرشن چندر ان بے جان اور جاندار اشیاء میں انسانی جذبات اور زندگی کی رمق کی آمیزش کرتے ہیں جس سے منظر زندہ ہو جاتا ہے۔ وہ نہ صرف کائنات کا دھڑکتا ہوا دل بن جاتا ہے بلکہ افسانے کے مرکزی خیال کو تقویت عطا کرتا ہے۔

حسن زندگی کی عکاسی:

کرشن چندر کے افسانوں اور ان کے رومانی طرز کے مطالعے کے بعد تیسرا اور اہم زمرہ حسنِ زندگی کی عکاسی کو بنایا جاسکتا ہے۔ دراصل رومانیت کا مقصد ہی زندگی کی تصویر کشی ہے۔ زندگی کی مختلف صورتیں، انسان کا بیان، انسان کے جذبات واحساسات، غربت، مفلسی، جاگیردار، سیاست داں، مفلوک الحال، پسماندہ طبقات کے روزمرہ کے معاملات کا ایسا مرقع جس میں زندگی ہو، دل کی دھڑکنیں ہوں، جس کو پڑھ کر کائنات کا غم اپنا غم لگے۔ زندگی کے مختلف رنگوں کو فن کے کینوس پر ابھارنے کا کام کرشن چندر بخوبی انجام دیتے ہیں۔ وہ جہاں موضوع کا انتخاب سنجیدگی سے کرتے ہیں وہیں افسانے کی بنت اور اس میں زندگی کے رنگ بھرنے کا کام انتہائی سنجیدگی اور متانت سے کرتے ہیں۔ کردار خواہ سماج کے کسی طبقے سے تعلق رکھتے ہوں، وہ اس کی نفسیاتی تحلیل کر کے افسانے کے مرکزی خیال کو استحکام بخشتے ہیں:

''تو وہ کہانی سننا چاہتا ہے جو ہوئی نہیں لیکن ہو سکتی تھی۔ میں تیرے پاؤں سے شروع کرتا ہوں۔ سن، تو چاہتا کہ کوئی تیرے گندے کھردرے پاؤں دھوڈالے، دھودھو کر ان سے غلاظت دور کرے۔ ان کی بیائیوں پر مرہم لگائے۔ تو چاہتا ہے تیرے گھٹنوں کی ابھری ہوئی ہڈیاں گوشت میں چھپ جائیں، تیری رانوں میں طاقت اور سختی آجائے، تیرے پیٹ کی مرجھائی ہوئی سلوٹیں غائب ہو جائیں۔ تیرے کمزور سینے کے گرد وغبار سے اٹے ہوئے بال غائب ہو جائیں۔ تو چاہتا ہے کوئی تیرے ہونٹوں میں رس ڈال دے، انہیں گویائی بخش دے، تیری آنکھوں میں چمک ڈال دے، تیرے گالوں میں لہو بھر دے، تیری چندیا کو گھنے بالوں کی زلفیں عطا کرے، تجھے ایک مصفا لباس دے دے۔ تیرے اردگرد ایک چھوٹی سی دیوار کھڑی کردے حسین، مصفا، پاکیزہ اور اس میں تیری بیوی راج کرے، تیرے بچے قہقہے لگاتے پھریں۔'' [کالو بھنگی]

کرشن چندر نے زندگی کے حسن کو لفظوں کا پیراہن فنی پختگی کے ساتھ عطا کیا ہے۔ 'کالو بھنگی' ان کا ایک معروف افسانہ ہے۔ یہ افسانہ اپنے طرز کا واحد افسانہ ہے جس میں کہانی کار اپنے کردار سے گفتگو کرتا ہے اور بالکل مختلف طریقے سے افسانہ وجود میں آتا ہے۔ کالو بھنگی کی زندگی کے حسن کو کرشن چندر نے اس عمدگی سے پیش کیا ہے کہ ایسا لگتا ہے جیسے کالو بھنگی ایک شخص نہیں، پورا معاشرہ ہے اور کرشن چندر پورے معاشرے کے زخم جو ناسور بن گئے ہیں، کو دکھانا چاہتے ہیں۔ اسی طرح ایک اور اقتباس ملاحظہ ہو:

''۳۵ سال قبل جیسے ڈھونڈو خالی ہاتھ مل میں کام کرنے کے لیے آیا تھا، اسی طرح خالی ہاتھ واپس لوٹا اور دروازے سے باہر نکلنے پر اور اپنا نمبری کارڈ پیچھے چھوڑ آنے پر اسے ایک دھچکا لگا۔ باہر آنے پر اسے

ایسا معلوم ہوا جیسے ان ۳۵ سالوں میں کسی نے اس کا سارا رنگ، سارا خون، اس کا سارا رس چوس لیا ہو اور اسے بے کار سمجھ کر باہر کوڑے کرکٹ کے ڈھیر پر پھینک دیا ہو اور ڈھونڈو بڑی حیرت سے مل کے دروازے کو اور اس بڑی چمنی کو دیکھنے لگا جو بالکل اس کے سر پر ایک خوفناک دیو کی طرح آسمان سے لگی کھڑی تھی۔ یکا یک ڈھونڈو نے غم اور غصے سے اپنے ہاتھ ملے۔ زمین پر زور سے تھوکا اور پھر تاڑی خانے میں چلا گیا۔'' [مہالکشمی کا پل]

ایک اور اقتباس ملاحظہ کریں:

''سینہ خالی ہے، کتنی صدیوں سے انسان کا سینہ خالی ہے اور انسان کے اس خالی سینہ کو رام نہ بھر سکے اور مسیح نہ بھر سکے تو تم کیا بھر سکو گے احمق باورچی۔ ارے اس سینے کے اندر جانے کتنے خوفناک گڈھے ہیں اور گہری کھائیاں ہیں اور کیسے کیسے خلا ہیں جن کے اندر تم کہاں کہاں سے کوڑا کباڑ لا کر ڈالتے رہے ہو، تا کہ کسی طرح یہ گڈھا بھر جائے۔ پہلے تم نے اس چوہے کو اس میں پھینکا، پھر ایک بلّی کو دُم سے باندھ کر اس میں لٹکا دیا، پھر سینکڑوں چائے کے پیالے تم نے اس میں انڈیل دیے اور ڈبل روٹیاں کاٹ کاٹ کر اس کے اندر پھینکتے رہے۔ تم میری ٹوتھ پیسٹ بناتے رہے اور خود بے گھر رہ کر دوسروں کے لیے گھر ڈھونڈتے رہے اور اپنے بچوں کی مایوسی میں دوسروں کے بچوں سے محبت کرتے رہے مگر تم گلشن کو کبھی نہ بھول سکے اور کسی طرح یہ گڈھا پورا نہ ہو سکا...... گلشن گلشن تم کانٹے چنتے رہے اور بے قرار اور بے چین ہو کر ایک پیشے سے دوسرے پیشے کی چکّی میں گھستے رہے تا کہ کسی طرح اس خلا کو بھر سکو اسے صرف ایک

عورت کی محبت بھر سکتی ہے۔" [گلشن گلشن ڈھونڈا تجھ کو]

حسنِ زندگی کی تصویر کشی میں کرشن چندر کا جواب نہیں۔ وہ زندگی کی تلخ حقیقتوں کو لفظوں کے خوبصورت استعاروں میں بیان کرتے جاتے ہیں۔ ان کے سینے میں انسان کی عظمت اس وقت مزید روشن ہو جاتی ہے جب انسان خود محنت کر کے دوسروں کے لیے زندگی گذارتا ہے۔ ان کا حساس دل دوسروں کو دکھ اور تکلیف میں دیکھ کر آبدیدہ ہو جاتا ہے۔ ان کی رومانیت زندگی کی حسین شاموں، خوشگوار صبحوں کے ساتھ ساتھ، آگ برساتی دھوپ اور اس میں پسینے بہاتی زندگی کو بھی عمدگی سے پیش کرتی ہے۔ ان کی رومانیت جہاں انسانی زندگی کی سچی تصویر پیش کر کے زندگی کو آئینہ دکھاتی ہے وہیں ان کی رومانیت انسان کو ظلم کے خلاف کھڑا ہونا سکھاتی ہے۔ اس کے اندر حوصلہ اور جوش بھرتی ہے:

> "تقدیر بھی بدل جاتی ہے جب سب مزدور مل جاتے ہیں۔ تم لوگ تو زندگی کی سچائی ہو۔ سوچو تو ذرا در اصل وہ دکان تمہاری ہے۔ اس میں کام تم کرتے ہو۔ پہاڑ میں بارود کا فیتہ تم لگاتے ہو۔ چٹان کو ڈائنامیٹ سے تم اڑاتے ہو، پتھروں کو تم توڑتے ہو۔ پتھر کاٹ کر لاری میں تم لادتے ہو۔ جب یہ ساری محنت تم کرتے ہو تو اتنی محنت کا پھل کسی دوسرے کو کھانے کیوں دیتے ہو؟" [پانچ روپے کی آزادی]

کرشن چندر کی رومانیت سے پُر نثر مختلف رنگوں کا آمیزہ ہے۔ اردو فکشن میں خاص کر کرشن چندر کی رومانیت کی ہم پلہ کسی اور کی تخلیق نہیں ملتی۔ کرشن چندر کے افسانے رومانیت کے تعلق سے بہت ساری غلط فہمیوں کا بھی ازالہ کرتے ہیں۔ در اصل کرشن چندر نے اپنی 64 سالہ زندگی میں کثیر تعداد میں افسانے، ناول، ڈرامے اور دیگر تصانیف تحریر کی ہیں اور ان سب میں انہوں نے قدر مشترک کے طور پر انسان اور اس کی زندگی کو پیش کرنے اور زندگی کو صحیح راہ دکھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے افسانوں میں ایسی دلکشی اور جاذبیت سرایت کر گئی ہے کہ وہ قاری کے اندر سما جاتی ہے اور قاری کو محسوس ہوتا ہے کہ کرشن چندر ان

کے ہمدرد ہیں۔ مظلوموں، محروموں، دبے کچلوں، غریبوں اور دکھ درد کے ماروں کے ہمنوا ہیں، مونس ہیں اور ان کی تکلیف اور خوشی میں ان کے ساتھ شانہ بہ شانہ کھڑے ہیں۔ ظالم، جابر، امیر، جاگیرداروں کے ظلم وستم اور بے جا حرکتوں پر کرشن چندر یا ان کے کردار خاموش تماشائی نہیں رہتے بلکہ اپنی حیثیت کے مطابق ان کے خلاف آواز بلند کرتے ہیں۔ سماج کو بیدار کرتے ہیں اور یہی رومانیت ہے۔ رومانیت کے مختلف شیڈس کرشن چندر کے افسانوں میں کچھ اس طرح جگمگا رہے ہیں گویا کالی سیاہ رات میں متعدد تاروں کا جھرمٹ۔ میں اپنے مقالے کو پروفیسر قمر رئیس کے اس قول پر ختم کرتا ہوں جس میں انہوں نے کرشن چندر کے فن کی صحیح تنقید کی ہے:

> ''کرشن چندر کی حقیقت پسندی اور رومانیت دونوں انقلابی شعور سے زیادہ احتجاجی اور عقلی احساس وفکر ذریعہ اظہار میں مارکسزم نے انہیں انسانی سماج اور اس کے مطابق کردار کا جو عرفان بخشا تھا اور اس کے نتیجے میں جبر واستحصال کے خلاف محنت کش عوام کی جدو جہد میں ان کی حمایت اور طرف داری کا جو حوصلہ انہیں ملا تھا وہ ان کی شخصیت اور تخلیقی ذہانت کا ایک متحرک حصہ بن چکا تھا۔''

[اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب، ص155]

☆☆☆

احمد ندیم قاسمی: افسانہ نگاری کے ابعاد

احمد ندیم قاسمی اردو کے عظیم افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے اپنے منفرد اسلوب، موضوعات کی بوقلمونی، فن افسانہ پر دسترس، واقعہ اور کردار نگاری میں مہارت، ماحول اور منظر کی تعمیر و تشکیل میں لفظی پیکروں کی کرشمہ سازی اور نثر میں شاعری کے سبب اپنے ہم عصروں میں خود کو ممیز و ممتاز کیا۔

احمد ندیم قاسمی کا اردو افسانے میں داخلہ افسانہ 'بدنصیب بت تراش' (مطبوعہ رسالہ 'رومان' لاہور، 1936) سے ہوا۔ یہ سال تاریخی اعتبار سے خاصا اہم سال تھا۔ اسی سال اردو افسانے کے 'بابا آدم' پریم چند کا انتقال ہوا اور اسی سال ترقی پسند تحریک کا آغاز بھی عمل میں آیا۔ یہ الگ بات ہے کہ احمد ندیم قاسمی زندگی کی بیس بہاریں دیکھ چکے تھے اور شاعری کی دنیا میں طبع آزمائی شروع کر چکے تھے لیکن ان کا پہلا افسانہ 1936 میں ہی شائع ہوا۔

احمد ندیم قاسمی سے قبل اردو افسانے کی بات کی جائے تو تین اہم نکات پر بات مکمل ہو جاتی ہے۔ پہلا نکتہ پریم چند اور ان کے مقلدین، دوسرے لفظوں میں حقیقت پسند افسانہ —— دوسرا نکتہ سجاد حیدر یلدرم اور ان کے مقلدین یعنی رومان پسند افسانہ —— اور تیسرا نکتہ -- انگارے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ احمد ندیم قاسمی کو روایت کی شکل میں مضبوط و مستحکم بنیادوں پر ایستادہ افسانہ ملا۔ پریم چند اور حقیقت پسند افسانہ نگار خصوصاً سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی، راشد الخیری، خواجہ حسن نظامی، حامد اللہ افسر میرٹھی، حکیم یوسف حسن، اوپندر ناتھ اشک، سہیل عظیم آبادی وغیرہ نے بیسویں صدی کے اوائل میں اردو

افسانے کی بنیاد کو حقیقت سے استحکام بخشا۔ دوسری طرف سجاد حیدر یلدرم اور رومان پسند افسانہ نگار نیاز فتح پوری، مجنوں گورکھپوری، ل. احمد، حجاب امتیاز علی، سلطان حیدر جوش، حکیم احمد شجاع، ایم اسلم، امتیاز علی تاج، نذر سجاد وغیرہ نے اردو افسانے کو رومان پسندی سے تقویت عطا کی۔ 1932 میں چار افسانہ نگاروں کے افسانوں کا مجموعہ ''انگارے'' اشاعت پذیر ہوا۔ سجاد ظہیر، احمد علی، رشید جہاں اور محمود الظفر کے افسانوں کے اس مجموعے نے اردو کے سمندر میں تلاطم برپا کرنے کا عمل انجام دیا۔ یہی نہیں 'انگارے' نے ترقی پسند تحریک کے لیے نہ صرف فضا سازگار کی بلکہ اس کی شروعات کو راہ دکھائی۔ 1936 میں ترقی پسند تحریک شروع ہوئی۔ اب ادب برائے ادب کی جگہ ادب برائے مقصد اور ادب برائے اصلاح کی شروعات ہوئی۔ ادب تحریر کرنے کے اصول وضوابط طے ہوئے اور ان پر عمل درآمد شروع ہوا۔ کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، خواجہ احمد عباس، عصمت چغتائی ودیگر نے افسانے میں ترقی پسند رجحان کو لبیک کہا۔ جہاں تک احمد ندیم قاسمی کا تعلق ہے تو انھوں نے ابتدا میں آزادانہ رویے کے تحت افسانے تخلیق کیے۔ بعد میں ترقی پسندوں کے خیمے میں شامل ہو گئے اور ایک طرف ترقی پسند افسانے کو جلا بخشنے کا کام کیا تو دوسری طرف پریم چند کی حقیقت پسند افسانے کی روایت کو بھی مزید توانا کرنے لگے۔

'کفن' کی اشاعت بھی احمد ندیم قاسمی کے اردو افسانے میں داخلے سے قبل ہو چکی تھی اور نہ صرف اشاعت بلکہ 'کفن' کی شہرت روز بروز بڑھ رہی تھی۔ کچھ ناقدین اور اہل رائے 'کفن' کو ترقی پسند افسانے کی بنیاد قرار دے رہے تھے تو کچھ 'کفن' کو ترقی پسند افسانے کی ابتدا تسلیم کر رہے تھے اور بعض ناقدین اسے نہ صرف حقیقت پسندی کی معراج کہہ رہے تھے بلکہ اسے سفاک حقیقت نگاری کے زمرے میں شمار کر رہے تھے۔ بعض ناقدین 'کفن' کو پریم چند کے افسانوی فن کی معراج بھی تسلیم کر رہے تھے۔ اس پس منظر میں احمد ندیم قاسمی افسانوی افق پر ابھرے۔ ابتدا میں شناخت قائم کرنے کا ہی مسئلہ تھا۔ متعدد اچھے افسانہ نگاروں کی انجمن میں خود کی انفرادیت قائم کرنا مشکل امر تھا لیکن قاسمی نے پریم چند کے

حقیقت پسند رویے، ترقی پسندی کے اوصاف اور گاؤں دیہات کے عام انسانوں کی زندگی کے دوش پر افسانہ قلم بند کرنا شروع کیا۔ جلد ہی پہلا افسانوی مجموعہ ''چوپال' دارالاشاعت، لاہور سے 1939 میں اشاعت پذیر ہوا۔ 'چوپال' کے افسانوں نے احمد ندیم قاسمی کو نہ صرف ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے استحکام عطا کیا بلکہ پریم چند کی روایت کو وسعت دینے والوں، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی وغیرہ کی صف میں کھڑا کردیا۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانے زندگی مختلف رنگوں کی تصویر ہیں۔ انھوں نے انسانی زندگی کو صفحۂ قرطاس پر اتارا۔ انسان کے غم، اس کی خوشی، اس کے تیج تہوار، اس کے دوہرے کردار، اس کی مکاری، عیاری، وفاداری، جاگیردارانہ نظام، مظلوم و بے کس کسان، ظلم وستم سہتا ہوا مزدور اور غریب ولاچار دبا کچلا ہوا طبقہ، فاقہ، بھوک، قحط، جنگ، گولہ بارود، عورتوں کی عصمتیں، فریب، سراب، حسن وعشق، قدرت کے حسین مناظر، مخلوق خداوندی، عشق کا نفیس اظہار بھی، زنا بھی غرض ہر طرح کے موضوعات کو احمد ندیم قاسمی نے اپنی فنکاری سے افسانہ کرنے کا کام کیا اور بہت جلد عوام وخواص کے مقبول افسانہ نگار بن گئے۔

احمد ندیم قاسمی اور ترقی پسندی

جہاں تک ترقی پسندی کا تعلق ہے، احمد ندیم قاسمی نے ابتدا ہی سے ترقی پسند تحریک کا ساتھ دیا، اور متعدد افسانے تخلیق کیے۔ ترقی پسند تحریک میں جو چند اہم نعرے تھے ان میں اجتماعیت، امن، انقلاب، مساوات، جاگیردارانہ نظام کا خاتمہ وغیرہ تھے۔ احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کا عمیق مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ وہ نہ صرف برائے نام ترقی پسند تھے بلکہ انھوں نے ترقی پسند افسانے کو مضبوط و مستحکم بنیاد فراہم کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

معروف ناقد خلیل الرحمٰن اعظمی نے اپنی معرکۃ الآرا تصنیف ''اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' میں جن بارہ ترقی پسند افسانہ نگاروں کا مختصر جائزہ لیا ہے۔ ان میں احمد ندیم قاسمی کو بھی شامل کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''قاسمی کی افسانہ نگاری کا دوسرا دور اس وقت شروع ہوتا ہے جب انھوں نے اپنا معرکۃ الآرا افسانہ 'ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد' لکھا۔ دوسری جنگ عظیم پر شاید اتنا کامیاب افسانہ اردو میں کسی نے نہیں لکھا۔ اس افسانے میں بین الاقوامی شعور سے قطع نظر بے لاگ خارجیت اور حقیقت نگاری ہے جو اسے مسائل کی گہرائیوں میں لے جاتی ہے اور افسانہ اپنے حدود سے نکل کر ایک وسیع مفہوم اختیار کر لیتا ہے۔'' (اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص 200)

بعض ناقدین کا خیال ہے کہ احمد ندیم قاسمی نے ترقی پسند تحریک سے اثرات قبول کرتے ہوئے اپنے افسانے کو مستحکم کیا ہے جبکہ ایسا نہیں ہے بلکہ قاسمی نے ترقی پسندی میں بھی اپنی راہ الگ اختیار کرتے ہوئے پریم چند کی روایت کو بھی آگے بڑھایا اور اردو افسانے کو اچھے افسانے عطا کیے۔ سید وقار عظیم اپنی کتاب ''نیا افسانہ'' میں لکھتے ہیں:

''احمد ندیم قاسمی کا طرز نئے زمانے اور ترقی پسند تحریک کے جدید رجحانات کا پیدا کیا ہوا نہیں ہے، اس میں خود ان کی ذاتی پسند اور ذاتی رجحان کو سب سے زیادہ دخل ہے۔'' (نیا افسانہ، وقار عظیم، ص 171)

احمد ندیم قاسمی کے متعدد افسانوں میں ترقی پسندی کے رویے کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ انھوں نے جاگیردارانہ نظام کے خلاف، مجبور و بے کس انسانوں کو کھڑا کیا ہے۔ ان کا مشہور افسانہ 'جوتا' اس ذیل کی عمدہ مثال ہے۔

'جوتا' میں مرکزی کردار کرموں، قوال پارٹی میں تالیاں بجانے کا کام کرتا ہے۔ محنت مزدوری کر کے اس نے اپنے بچوں کو تعلیم دلائی۔ بچے نوکری حاصل کر کے اچھا کمانے لگے۔ کرموں کے دن پھر گئے لیکن گاؤں کے چودھری کو یہ سب کب پسند ہے، اسے تو نچلے طبقے کے سارے لوگ ذلیل و خوار ہی نظر آتے ہیں۔ کرموں نے کچھ لوگوں کے مابین یہ کہا کہ سوچتا ہوں گھر ٹھیک سے بنواؤں اور ایک بیٹھک بنواؤں جس میں پلنگ اور مونڈھے بچھا

کر لوگوں سے دنیا جہاں کی پیاری پیاری باتیں کروں۔ یہ بات چودھری تک پہنچی تو وہ آگ بگولہ ہو کر کرموں کو بلواتا ہے اور جوتے مرواتا ہے:

''اس نے دارے پر قدم رکھا ہی تھا کہ تین چار مسٹنڈوں نے اسے دبوچ کر گرادیا اور چودھری کا پلا ہوا منشی اس کی پیٹھ پر جوتے برسانے لگا۔ ساتھ ساتھ چودھری اسے گالیاں دیتا رہا۔ 'بیٹھک بنائے گا کمینہ؟ دارا لگائے گا میری طرح؟ چار پیسے کیا آگئے کہ اپنی اوقات ہی بھول گیا رذیل لگاؤ۔ اور لگاؤ۔''

کرموں کو اتنے جوتے لگے کہ کسی اور کو لگتے تو وہ گنتی بھول جاتا، مگر کرموں گنتا رہا— 'میں تو گنتا رہا' اس نے اپنے ملنے والوں کو بتایا۔'' میں تو گنتا رہا تاکہ قیامت کے دن خدا کے سامنے جوتوں کا حساب چکانے میں مجھ سے کوئی غلطی نہ ہو جائے۔ چودھری کے لیے تو میرا ایک ہی جوتا بہت ہے سارے جہان کی مخلوق کے سامنے۔'' ('جوتا')

'جوتا' احمد ندیم قاسمی کا ایک عمدہ افسانہ ہے، جس میں قاسمی نے زوال پذیر ہوتے جاگیردارانہ نظام کے 'رسی جل گئی بل نہ گئے' جیسی حالت اور پسماندہ طبقات کے ظلم وستم کے خلاف آہستہ آہستہ آنکھیں کھولنے کی کیفیت کو بخوبی بیان کیا ہے۔

ترقی پسند نظریے کی تلاش احمد ندیم قاسمی کے 'لارنس آف تھیلیبیا' میں بھی اسی جاگیردارانہ نظام کا عمدہ خاکہ ہے۔ جنگ اور اس کے اثرات کی بات کی جائے تو 'ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد' ان کا بے حد عمدہ افسانہ ہے جو اس موضوع پر اردو کا بے مثل افسانہ ہے۔ 'بابا نور' اور 'کفن دفن' بھی اس زمرے کے اچھے افسانے ہیں۔ یوں احمد ندیم قاسمی کے تقریباً ہر افسانے میں ترقی پسندی تلاش کی جاسکتی ہے اور انھیں بلاشبہ ترقی پسند افسانہ نگار کہا جاسکتا ہے لیکن وہ صرف ترقی پسند افسانہ نگار ہی نہیں تھے۔

احمد ندیم قاسمی کے یہاں دیہات

ہمارے زیادہ تر ناقدین اس بات پر اتفاق کرتے ہیں کہ پریم چند کے بعد اردو افسانے میں احمد ندیم قاسمی سے زیادہ اور اچھی دیہات کی عکاسی کسی اور افسانہ نگار کے یہاں نہیں ملتی۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ کسی اور افسانہ نگار نے دیہات کا رخ نہیں کیا۔ بلونت سنگھ، کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، حیات اللہ انصاری، سہیل عظیم آبادی، ممتاز مفتی وغیرہ کے یہاں بھی دیہات کی عکاسی موجود ہے لیکن جس تسلسل اور شدت سے احمد ندیم قاسمی نے دیہات اور دیہات کے بسنے والوں کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے وہ دوسروں کے یہاں نہیں ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے یہاں اکثر و بیشتر پنجاب کا دیہات سانسیں لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ پنجاب کا دیہات بلونت سنگھ اور بیدی کے یہاں بھی ہے لیکن یہاں بھی قاسمی ان سے بازی مار لے گئے ہیں۔ قاسمی نے پنجاب کے دیہات کا خوبصورت نقش اجاگر کیا ہے۔ کھیت، کھلیان، پگڈنڈیاں، ان پر چلنے اور کام کرنے والے کسان مرد، عورت اور الھڑ حسینائیں، مزدور طبقہ، کھیت کٹتے ہوئے مناظر، چوپال، بیٹھکیں، کنویں کے پنگھٹ، لوگوں کی چہ میگوئیاں، لڑکیوں کی ہنسی مذاق، لڑکوں کی اچھل کود کرتی ٹولیاں اور متعدد مناظر — احمد ندیم قاسمی کو منظر تخلیق کرنے میں بھی مہارت ہے۔ احمد ندیم قاسمی کا دیہات دوسروں سے قدرے مختلف ہے۔ انھوں نے جس دیہات کی عکاسی کی ہے وہاں کے باشندے جسمانی لحاظ سے صحت مند، فطری طور پر غیرت مند اور عزت نفس پر مر مٹنے والے مگر معاشی اور اقتصادی اعتبار سے بدحال اور مفلس و نادار ہیں۔

وقار عظیم احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں دیہات کو ایک بڑا عنصر تسلیم کرتے ہیں۔ وہ قاسمی کے یہاں دیہات کی فضا کو فطری کہتے ہیں۔ انھیں اس میں کوئی تخیل یا ذہنی اختراع نظر نہیں آتی۔ وہ لکھتے ہیں:

''احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں دیہاتی مناظر کا صحیح پس منظر اور دیہاتی زندگی کی سچی تصویریں ہیں اور اس پس منظر اور زندگی کے جلو میں دیہاتی ہیں۔ ان دیہاتیوں میں بوڑھے، جوان، بچے، مرد، عورتیں سبھی ہیں لیکن قاسمی کی نظر اس ساری بھیڑ بھاڑ میں پھرتی پھراتی، زندگی کے مختلف پہلوؤں کا جائزہ لیتی ایک جوان مرد اور جوان عورت پر جا کر ٹھہر جاتی ہے اور دیہات کے دکھ، درد اور بے بسی میں بھی نظر کو زندہ رہنے کا سہارا مل جاتا ہے۔ ان دیہاتی افسانوں کا رومان جوشیلا، جوانی سے پر، معصوم اور رسیلا ہے، جو کسی خودرو پودے کی طرح، کسی رومان انگیز جگہ پر خود بخود پیدا نہیں ہو جاتا، بلکہ دیہاتی زندگی کی فطری فضا اسے پیدا کرتی ہے۔''

(نیا افسانہ، وقار عظیم، ص 168)

احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کے جن لوگوں کی عکاسی کی ہے وہ خود ان کی فطرت، ان کی عادت کے بارے میں 'طلوع و غروب' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

''(پنجاب کی) سرزمین میں ایک ایسی جماعت بھی آباد ہے جو باسی روٹی اور پیاز سے پیٹ بھر کر بھی طاقتور رہ سکتی ہے.... جس کی زندگی کا ہر لمحہ سرمایہ داروں اور زمینداروں کے حکم کے تابع ہے لیکن جسے شرافت اور عصمت کی حفاظت کے لیے اپنا سر کٹا دینے میں کوئی تامل نہیں۔''

(بحوالہ قمر رئیس، اردو ادب میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب، ص 126)

احمد ندیم قاسمی کے یہاں دیہات کی عکاسی کو بھی دو حصوں میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔ ایک تو عام میدانی دیہات، دوسرا کوہستانی دیہات۔ دونوں دیہات کے عمدہ نمونے قاسمی کے افسانوں میں ملتے ہیں اور صرف مناظر کی حد تک ہی نہیں بلکہ ان دیہاتوں کے مسائل، ان کی زندگی کے مختلف اور زندگی کے لیے انسانوں کی جدوجہد، قاسمی کے افسانوں

کو ممیز و ممتاز کرتی ہے:

''بابا نور اب گاؤں سے نکل کر کھیتوں میں پہنچ گیا۔ پگڈنڈی مینڈ مینڈ جاتی ہوئی اچانک ہرے بھرے کھیتوں میں اتر جاتی تھی تو بابا نور کی رفتار میں بہت کمی آجاتی۔ وہ گندم کے نازک پودوں سے پاؤں، ہاتھ اور چولے کے دامن کو بچاتا ہوا چلتا۔ اگر کسی مسافر کی بے احتیاطی سے کوئی پودا پگڈنڈی کے آر پار لیٹا ہوا ملتا تو بابا نور اسے اٹھا کر دوسرے پودوں کے سینے سے لپٹا دیتا اور جس جگہ سے پودے نے خم کھایا تھا اسے کچھ یوں چھوتا جیسے زخم سہلا رہا ہے۔ پھر وہ کھیت کی مینڈ پر پہنچ کر تیز تیز چلنے لگتا۔'' ('بابا نور')

احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کے دیہات کے مختلف شیڈس دکھائے ہیں۔ 'پرمیشر سنگھ' تقسیم پر لکھا گیا اردو کا ایک خوبصورت افسانہ ہے۔ اس میں بھی کہیں کہیں دیہات کی عکاسی ملتی ہے:

''پرمیشر سنگھ کو اس وقت دور غبار کا ایک پھیلتا ہوا بگولا دکھائی دیا، مینڈھ پر چڑھ کر اس نے لمبے ہوتے ہوئے بگولے کو غور سے دیکھا اور اچانک تڑپ کر بولا۔ 'فوجیوں کی لاری آگئی۔' وہ مینڈھ پر سے کود پڑا۔ اور گنے کے کھیت کا پورا چکر کاٹ گیا۔ 'گیان، او گیان سنگھ!' وہ چلایا۔ گیان سنگھ فصل کے اندر سے نکل کر آیا۔ اس کے ایک ہاتھ میں درانتی اور دوسرے میں تھوڑی سی گھاس تھی۔'' (پرمیشر سنگھ)

احمد ندیم قاسمی نے پہاڑ پر آباد دیہاتوں کی بھی بہترین عکاسی کی ہے۔ یہاں کی زندگی کے مسائل، میدانی علاقوں سے قدرے مختلف ہوتے ہیں۔ یہاں کے لوگ میدانی لوگوں سے زیادہ محنت کش، جاں باز اور ہمت والے ہوتے ہیں۔ 'رئیس خانہ' پہاڑ کی زندگی کو پیش کرنے والا افسانہ ہے۔ قاسمی نے پہاڑی دیہات کی پوری کہانی میں خوبصورت عکاسی

کی ہے۔ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''یہ رئیس خانہ کوہستان کی سب سے اونچی چوٹی سکیسر پر تھا۔سردیوں میں یہ پہاڑ بادلوں اور دھند میں لپٹا پڑا رہتا ہے اور دور سے یوں نظر آتا جیسے کہ کوئی بڈھا مہینوں سے نہیں نہایا۔ یہاں کی چوٹیوں اور نشیبوں میں بکھرے ہوئے جنگلوں کی چمنیوں پر الّو بولتے اور منڈیروں پر بلیاں لڑتیں۔ بنگلور کی پہلو کی کوٹھریوں میں چوکیدار اور ان کے بیوی بچے دوپہر تک کھاٹوں کھٹولوں پر پڑے سکڑا کرتے، اور پھر دھوپ کی ڈھنڈیا پڑی رہتی لیکن جونہی بہار کا پہلا جھونکا درختوں کی سوکھی ہوئی شاخوں پر جگہ جگہ سبز رنگ کے دانے سے ٹانک جاتا اور چٹانوں کی دراڑوں تک سے نرم نرم گھاس پھوٹ پڑتی، جب نیچے وادی سے ہریالی کی مہک بلندی پر آتی اور بلندی کی ہریالی کی مہک نشیبوں میں اترتی اور وادی میں منتشر ہو جاتی، اور نئے سورج کا سونا سکیسر کے قدموں میں لیٹی ہوئی جھیل کی سطح پر آگ لگا دیتا اور پہاڑی ڈھلانوں سے چمٹے ہوئے کھیت دور دور تک لہلہا اٹھتے تو بنگلوں کی صفائی شروع ہو جاتی چوکیداروں کی بیویاں اور بچے جالے اتارتے اور شیشے دھوتے، مالی باغیچوں میں سے خزاں کا ملبہ اٹھاتے اور قسم قسم کی پنیری لگاتے۔ دکاندار میدانوں کو چھوڑ کر خچروں پر دکانوں کا سامان لادے اوپر آجاتے۔ شام ہوتے ہی بنگلوں کے پہلو میں دبکی ہوئی کوٹھریوں کی کھڑکیاں جاگ اٹھتیں اور ہر طرف عیدرات کی سی ہماہمی طاری ہو جاتی۔'' (رئیس خانہ)

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کو دیہات کی عکاسی نے انفرادیت بخشی ہے۔ وہ زیادہ تر زمینی انسانوں کے مسائل کا احاطہ کرتے ہیں اور فنی پختگی کے ساتھ عام واقعے کو بھی

افسانہ کر دیتے ہیں۔ معروف پاکستانی نقاد ڈاکٹر وزیر آغا احمد ندیم قاسمی کے افسانوں کی خوبیاں بیان کرتے ہیں:

> ''احمد ندیم قاسمی زندگی کے ایک زیرک ناظر ہیں اور ان کا فن زندگی کے ارضی پہلوؤں کا ایک خوبصورت عکس پیش کرتا ہے لیکن خوبی کی بات یہ ہے کہ ان کے یہاں تخیل کی لطافت، رفعت اور ملائمیت بھی ہمہ وقت قائم رہتی ہے۔''

رومان پسندی :

احمد ندیم قاسمی کے بارے میں بعض لوگوں کا یہ تاثر بھی ہے کہ قاسمی صرف زندگی کی تلخ حقیقتوں کے اچھے ترجمان ہیں اور حسن و عشق کے موضوع کو وہ سرسری لیتے ہیں بلکہ اس موضوع پر وہ افسانوں سے زیادہ عکاسی نظموں اور غزلوں میں کرتے ہیں۔ میرا خیال ہے ایسا درست نہیں۔ احمد ندیم قاسمی جہاں ایک طرف حقیقت پسند ہیں، وہیں وہ رومان پسند بھی ہیں۔ شاعری کی بات فی الحال چھوڑ دیں، افسانے میں بھی اگر یہ کہا جائے کہ قاسمی نے تقریباً پانچ سو سے زائد افسانے تحریر کیے اور انھوں نے متعدد موضوعات کو افسانہ کیا ہے۔ وہ جہاں ترقی پسند موضوعات مثلاً جنگ و امن، انقلاب، مزدور، کسان، پسماندہ طبقات، جاگیردارانہ نظام، اجتماعیت، مساوات جیسے موضوعات کو افسانے کے قالب میں ڈھالتے ہیں، وہیں جدید موضوعات فرد کی اہمیت، باطن، سائنسی موضوعات، شعور کی رو سے متعلق موضوعات، آزادی، ہجرت، فسادات، تقسیم کے ساتھ ساتھ پاکستان کے تقریباً نصف صدی کے خصوصی حالات ایمرجنسی، مارشل لا، فوجیوں کے ظلم و ستم، انسان کی آزادی پر پابندی جیسے موضوعات کو بھی احمد ندیم قاسمی نے بڑی فنی چابک دستی سے افسانے کے قالب میں ڈھالا ہے لیکن ایک بات جو احمد ندیم قاسمی کو انفرادیت بخشتی ہے وہ ان کا رومان پسند مزاج ہے۔ یہی وہ مزاج ہے جس نے ان سے خوبصورت شعری پیکر تخلیق

کروائے اور متعدد ایسے افسانے تخلیق کیے جو خالصتاً رومانوی افسانے کہلانے کے مستحق ہیں۔ مثلاً 'عالاں'، 'پہاڑوں کی برف'، 'جب بادل اُمڈے'، 'کہانی لکھی جا رہی ہے'، 'السلام علیکم'، 'گل رخے'، 'زلیخا' وغیرہ۔ لیکن دوسرے موضوعات پر بھی لکھے گئے قاسمی کے افسانوں میں ان کا رومان پسند مزاج جھلکنے لگتا ہے۔ ایسے چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔

احمد ندیم قاسمی نے متعدد افسانوں میں عورت کے حسن کا خوبصورت ذکر کیا ہے:

> ''عالاں دہلیز پر یوں بیٹھ گئی کہ اس کا ایک پانو باہر صحن میں تھا اور ایک کمرے کے اندر۔ نشست کے اس انداز نے اس کی نیلی تہبند کو تان کر اس کی آدھی پنڈلیوں تک اٹھا دیا تھا۔ اس کے میلے پانو کے مقابلے میں اس کی پنڈلیوں کا رنگ کتنا مختلف تھا اور یہ پنڈلیاں کتنی سڈول تھیں! یونانیوں نے وینس کے بت کی جو پنڈلیاں بنائی تھیں، وہ کیا عالاں کی پنڈلیاں دیکھ کر بنائی تھیں۔'' ('عالاں')

> ''وہ رنگی تھی۔ نہ جانے اس کا اصل نام کیا تھا مگر مجھے ایسا معلوم ہوا جیسے وہ رنگوں کا ایک پیکر ہے ــــ سات رنگوں میں سے کوئی بھی رنگ ایسا نہ تھا جس سے اس کا وجود محروم ہو۔ اس کی آنکھوں، بالوں، چہرے اور ہونٹوں سے جو رنگ بچ رہے تھے وہ اس کے تہبند، کُرتے اور اوڑھنی میں جذب ہو گئے تھے۔ اس وقت سورج سپاٹ میدان کے پرلے کنارے پر ٹھوڑی ٹیکے جیسے زمین کا آخری نظارہ کر رہا تھا۔''

('لارنس آف تھیلیبیا')

> ''عورت فطرت کی نہایت خوبصورت تخلیق ہے مگر حسن تخلیق کی داد کا بھی ایک قرینہ ہوتا ہے۔ نو شگفتہ پھول کو دیکھ کر ہمارے احساسات کو ایک انگڑائی سی آتی ہے اور ہم آگے بڑھ جاتے ہیں۔ شفق میں رنگے ہوئے بادلوں کو ہم پیار سے دیکھتے ہیں اور اپنے کاموں میں لگ

جاتے ہیں۔ رات کو چھت پر گرتی ہوئی بوندوں کی موسیقی چند لمحوں
کے لیے ہمیں آسمانوں سے اترا سازینہ معلوم ہوتی ہے اور پھر ہم
سو جاتے ہیں۔ میں نے خوبصورت عورتوں کو بھی ہمیشہ اس قرینے
سے دیکھا ہے۔ حسن کی طرف ذرا سی زیادہ توجہ دیجیے تو پھر آپ کسی
اور طرف مشکل ہی سے متوجہ ہو سکیں گے مگر جب کوئی حسن زبردستی پر
اتر آئے تو زندہ رہنے کی دو ہی راہیں باقی رہ جاتی ہیں یا تو حسن سے
نفرت کرنے لگو اور بھیڑیے کی طرح مار مار کر کھاتے ہوئے مر جاؤ یا
پھر دنیا کے دوسرے تمام کاموں سے ہاتھ کھینچ لو اور سمندر کے ساحل
کی سی زندگی گزار دو کہ وہ فقط ایک کام کرتا ہے۔ وہ سمندر کے مچلتے
ہوئے حسن کے لیے اپنی آغوش ہر لمحے کھولے رکھتا ہے۔"

("پہاڑوں کی برف")

احمد ندیم قاسمی پہاڑی دوشیزہ کی تعریف جس انداز میں کر رہے ہیں اس سے ایسا
لگتا ہے گویا وہ رومان پسندی کے سب سے بڑے ترجمان ہیں:

"سکیسر کی خوش گوار ہوا اور وادی کے منظر کو تو رکھ دو ایک طرف مجھے
یہ بتاؤ فضلو کہ یہاں کی عورتوں کی خوبصورتی کا پنجاب بھر میں کہیں
جواب مل سکے گا تمھیں؟ گھوم آؤ پنڈی، ملتان اور میانوالی سے دلی
تک مجال ہے جو تمھیں ایسی کافر آنکھیں، ایسی گھنی اور لمبی پلکیں،
ایسے قد آور ایسے جسم، ایسا رنگ اور ایسی چال مل جائے۔ میرے
خیال میں یونان کے بادشاہ سکندر نے جب پنجاب پر حملہ کیا تو اس
وادی میں اس کی فوج کا کوئی دستہ ہمیشہ کے لیے رک گیا۔ ورنہ یہاں
سو میں سے پچانوے چہروں کا کٹ یونانی دیوی دیوتاؤں کا سا کیوں
ہے؟ میں تو جسے بھی دیکھتا ہوں تو ایسا لگتا ہے جیسے ہومر پڑھ رہا

ہوں۔عورتیں ہیں سوونیس ہیں، مرد ہیں سواپالو ہیں۔ایسے تیکھے نقش تو انگرڈبرگین کو بھی نصیب نہیں ہوئے، ایسی پامال کردینے والی خوبصورتی تو ویلنٹینوں کو بھی نہیں ملی تھی۔''

(رئیس خانہ)

احمد ندیم قاسمی کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ رومانی لہجہ اختیار کرتے وقت بھی اپنی حدود سے متجاوز نہیں ہوتے۔وہ ہمیشہ اپنی شرافت، اپنا وقار، تخیل کی لطافت، رفعت اور فن کے تقدس کو کبھی داؤ پر نہیں لگاتے اور جذبات کے ریل میں نہیں بہتے۔حسن کی تعریف، عورتوں کا ذکر، ان کے اعضاء کا ذکر، لڑکے لڑکیوں کے مابین رشتوں کا ذکر، وہ کبھی اس طرح نہیں کرتے کہ پڑھ کر قاری رومانویت کے بجائے جنسیت میں ڈوب جائے اور لذتیت کہانی کے مرکزی خیال پر حاوی ہو جائے۔

فن اور اسلوب :

جہاں تک فن کی بات ہے تو احمد ندیم قاسمی نے افسانے کے فن کو ہمیشہ سے نبھایا ہے۔ان کے تقریباً سبھی افسانے فنی کسوٹی پر نہ صرف اترتے ہیں بلکہ ان میں کوئی جھول نظر نہیں آتا۔قاسمی کی فن پر خاصی دسترس ہے۔وہ کہانی کے پلاٹ، کردار، مکالمے سے لے کر قصہ پن اور بیانیہ، ہر بات کا پورا خیال رکھتے ہیں۔یہی سبب ہے کہ قاری ان کے افسانوں کی ابتدا ہی میں گرفت میں آجاتا ہے اور ایسا گرفتار ہوتا ہے کہ پھر کہانی کے اختتام پر صرف متحیر ہی نہیں رہتا بلکہ کہانی سے اس کا ایسا مضبوط رشتہ قائم ہو جاتا ہے کہ وہ کہانی اسے اپنی لگنے لگتی ہے۔ہر فرد کی لگتی ہے، پورے سماج کی لگتی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے اسلوب کی بات کی جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ترقی پسند افسانہ نگار ہوتے ہوئے بھی احمد ندیم قاسمی کے اسلوب میں رومانویت غالب ہے بلکہ یہ بھی کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ رومان پسند اسلوب میں کرشن چندر کے بعد احمد ندیم قاسمی کا ہی شمار ہوگا۔احمد ندیم قاسمی کے متعلق یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ نثر میں شاعری کرتے ہیں۔

کردار نگاری :

کردار نگاری میں بھی احمد ندیم قاسمی اپنے ہم عصروں سے پیچھے نہیں ہیں۔ وہ اپنے کردار کی نفسیات کے مطابق اس کے افعال و اعمال کا خاکہ تیار کرتے ہیں۔ ان کے کردار بالکل گوشت پوست کے ہم جیسے افراد ہیں جو کبھی بری فطرت اور عادت کے سبب قابل نفرت ٹھہرتے ہیں تو کبھی اچھی عادت اور خصلت کی بنا پر قاری کی محبت اور الفت کے حقدار بنتے ہیں۔ قاسمی نے ایسے متعدد کردار تخلیق کیے ہیں مثلاً پرمیشر سنگھ، نتھو کی ماں (دارورسن)، بابا نور، حضرت شاہ (بین)، خدا بخش (لارنس آف تھیلیبیا)، ماسی گل بانو، بڑھیا (وحشی)، بھکارن (پہاڑوں کی برف)، سلطان، فضلو اور مریاں (رئیس خانہ)، مولوی ابل (الحمد اللہ)، مولا (گنڈاسہ)، شمشیر اور شاداں (ہیروشیما سے پہلے، ہیروشیما کے بعد)، چودھری اور کرموں (جوتا) وغیرہ۔ ان میں سے متعدد ایسے کردار قاسمی نے اپنی فنی مہارت سے تخلیق کیے ہیں جو غلط کام کرنے کے بعد بھی قاری کی نفرت نہیں، ہمدردی حاصل کر لیتے ہیں۔ 'رئیس خانہ' کا فضلو ہو یا مریاں دونوں کردار حالات کے شکنجے میں گرفتار ہو کر غلط عمل کے مرتکب ہوتے ہیں۔ قاسمی نے کچھ اس مہارت سے کہانی کے واقعات کو ابھارا ہے کہ ان دونوں کرداروں سے قاری کو نفرت کی بجائے ہمدردی ہو جاتی ہے اور یہ کردار نگاری کا عمدہ نمونہ ہے۔ بابا نور، سیف الحق، نتھو کی ماں، وحشی کی خوددار بڑھیا، فضلو، مریاں، کرموں احمد ندیم قاسمی کے ایسے کردار ہیں جو ہمیشہ زندہ رہیں گے اور قاسمی کو اردو افسانے میں زندہ رکھیں گے۔

☆☆☆

''افسانہ چاول پر قُل ھو اللہ لکھنے جیسا عمل ہے: قاضی عبدالستار''
ایک مختصر اور ادھوری رائے

سمجھ میں نہیں آرہا ہے کہ میں اپنی بات کہاں سے شروع کروں؟ قاضی عبدالستار جیسی عظیم المرتبت شخصیت جو نہ صرف تحریر بلکہ تقریر کے میدان کے بھی غازی ہیں جو ناول نگار تو بڑے ہیں ہی، افسانہ نگار بھی منفرد ہیں۔ اور ان سب سے الگ ان کا مزاج۔ جس میں نوابی اور جاگیردارانہ رعب داب کی ایسی آمیزش کہ قاضی صاحب کے سامنے مشکل ہی سے کسی کا چراغ جلتا ہے۔ ایسے میں قاضی صاحب کے کسی قول پر اظہار خیال کرنا بھی یقیناً چاول کیا تل پر قل ھو اللہ لکھنے جیسا عمل ہے۔

اس سے قبل کہ میں مذکورہ موضوع پر کچھ لکھنا شروع کرتا، میں نے سوچا کیوں نہ معروف مصور اور فن کار محترم خان غیور سے بات کروں۔ خان غیور سردھنہ میں رہتے ہیں۔ میرے دوست ہیں۔ ان میں جہاں اور بے شمار صفات ہیں وہیں وہ چاول اور حتی کہ بال پر کلمے، آیتیں وغیرہ لکھنے کا بے نظیر کام کرتے ہیں۔ میں نے ان سے دریافت کیا کہ آپ نے کبھی چاول پر قل ھو اللہ لکھا ہے؟ یہ عمل اتنا سخت کیوں مانا جاتا ہے؟ انہوں نے جواب دیا۔ چاول پر قل ھو اللہ لکھنا واقعی بڑا سخت اور باریک بیں کام ہے۔ میں نے پھر پوچھا یہ محاورۃً کیوں استعمال ہوتا ہے؟ انہوں نے جواب دیا دراصل پہلے لوگ چاول پر بسم اللہ...... یا لاالٰہ الا اللہ...... لکھنے کو ہی مہارت کی معراج مانتے تھے۔ بعض فنکاروں نے اس معراج کو بھی

حاصل کرتے ہوئے آگے قدم بڑھائے اور آیت قل ھواللہ...... کو چاول پر رقم کر کے نیا ریکارڈ بنایا۔ دوسرے مذہبی نقطۂ نگاہ سے بھی دیکھیں تو بزرگوں سے سنا ہے کہ قل ھواللہ تین بار پڑھنے سے ایک قرآن پڑھنے کا ثواب ملتا ہے اور ایک بار قل ھواللہ پڑھنا یا لکھنا ایک تہائی قرآن کے ثواب کے مساوی ہے۔

خان غیور صاحب نے مجھ پر اپنی فنکاری کا رعب ڈالتے ہوئے یہ بھی بتایا کہ وہ سورہ الحمد شریف بھی چاول پر لکھ چکے ہیں۔ میں نے ان کی تعریف کی اور واقعی کام بھی لائق تحسین و تعریف ہے۔ کہہ کر میں ایک لمحے کو سوچنے لگا کہ یہ میں ادب سے مذہب اور قاضی عبدالستار سے خان غیور کی جانب کیوں چلا گیا۔

بات قاضی صاحب کی ہو یا کسی اور کی کیا فرق پڑتا ہے؟ یہ میرا خیال تھا مگر پھر دل و دماغ سے آواز آئی نہیں۔ فرق پڑتا ہے۔ کیا قاضی عبدالستار کا فرمایا ہوا قول، مستند ہے میرا فرمایا ہوا کے مصداق ہے؟

آیئے کچھ دیر کے لئے قاضی صاحب سے الگ ہو کر صرف ان کے قول پر غور کریں۔ ''افسانہ، چاول پر قل ھواللہ لکھنے جیسا عمل ہے۔'' اس قول میں ہمیں اس بات سے بھی کوئی غرض نہیں کہ یہاں چاول ہی کا ذکر کیوں کیا گیا ہے؟ یا قل ھواللہ آیت کا نام کیوں شامل کیا گیا ہے؟ اس مفہوم کے طور پر جو کچھ سامنے آتا ہے اسے پرکھنے کی ضرورت ہے۔ یعنی افسانہ لکھنا، کہانی رقم کرنا یا افسانہ نگاری ایک سخت ترین عمل ہے ہر ایرے غیرے اور ہما شما کا کھیل نہیں۔ آیئے افسانہ اور فن افسانہ نگاری پر نظر ڈالیں کیا واقعی افسانہ لکھنا ایسا ہی عمل ہے؟

دراصل افسانہ انسانی زندگی کے واقعات و حادثات کا ایسا فنکارانہ اظہار ہے جس میں قصہ پن موجود ہو۔ یا پھر وہی گھسی پٹی، قدیم تعریف کہ افسانہ میں وحدتِ زماں، وحدت مکاں اور وحدتِ تاثر کا ہونا ضروری ہے۔ یہ اور بات ہے کہ اب وحدتِ زماں اور وحدتِ مکاں میں وسعتیں آگئی ہیں اور اب یہ افسانے کے لئے لازمی نہیں۔ ہاں وحدتِ تاثر ضرور

افسانے کا ضروری عنصر بنا ہوا ہے۔ افسانے کے تعلق سے وقار عظیم کا خیال دیکھیں:

''افسانہ کہانی میں پہلی بار وحدتِ کا مظہر بنا، کسی ایک واقعہ، ایک جذبہ، ایک احساس، ایک تاثر، ایک اصلاحی مقصد، ایک روحانی کیفیت کو اس طرح کہانی میں بیان کرنا کہ وہ دوسری چیزوں سے الگ نمایاں ہو سکے کہ پڑھنے والے کے جذبات و احساسات پر اثر انداز ہو۔'' (بحوالہ افسانہ کے معمار، علی صدیقی، مطبوعہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ)

ڈاکٹر عبادت بریلوی کے مطابق:

''مختصر افسانہ تو زندگی کی کسی لمحاتی اور وقتی کیفیت کی ترجمانی کرتا ہے۔ کچھ نہ کہہ کر بھی بہت کچھ کہنا اس فن کی بنیادی خصوصیت ہے۔''

معروف افسانہ نگار ل احمد کی تعریف دیکھیں:

''کسی ایک واقعہ یا جذبہ کی تاریخ بیان کر دینا مختصر افسانہ ہے۔''

(بحوالہ افسانے کے معمار، صفحہ ۲۳)

ایڈگر ایلن پو کی تعریف بھی دیکھتے چلیں۔

''جب ایک ماہر فنکار ایک کہانی تیار کرے گا تو اپنے خیالات کو واقعات کے ذریعہ بیان نہیں کرے گا بلکہ وہ بڑی احتیاط سے ایک ''واحد تاثر'' پیدا کرے گا اور پھر ایسے واقعات لے کر ان کو اس طرح ترتیب دیگا کہ وہ مناسب اور موزوں تاثر پیدا ہو سکے۔ سارے افسانے میں ایک جملہ ایک لفظ بھی ایسا نہیں ہونا چاہئے جو اس پہلے سے طے شدہ کا کے سے مطابقت نہ رکھتا ہو۔''

(دیباچہ پاپ کی نگری، ممتاز شیریں، ص ۱۲۔۱۱)

مذکورہ بالا تعریفات کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ افسانہ زندگی کے کسی

واقعے، حادثے، کیفیت کا ایسا بیان ہے جس میں تاثر ہو اور جو اپنے پڑھنے والے تک ترسیل ہو جائے۔ پو کی تعریف میں بھی یہی کچھ ہے لیکن ایسا لگتا ہے مصنف کو ایک قسم کی پابندی میں رکھا جا رہا ہے۔ کہ ایک جملہ یا ایک لفظ بھی ایسا نہ ہو جو Preplanned Structure سے میل نہ کھاتا ہو۔

یہ جذبات کی شدت ہے۔ آیئے معروف افسانہ نگار اور ممتاز فکشن ناقد، ممتاز شیریں کے خیالات جانیں۔ وہ ''اپنی نگریا'' کے دیباچے میں اپنی افسانہ نگاری کے تعلق سے لکھتی ہیں:

> ''فن کار کے ذہن میں افسانہ ایک مکمل اکائی بن کر جنم لیتا ہے۔ چنانچہ افسانہ کاغذ پر منتقل ہونے سے پہلے میرے ذہن میں مکمل فنی تشکیل پا لیتا ہے۔ خواہ وہ ''انگڑائی'' کی سی معصومیت اور بے ساختگی لئے ہوئے ہو خواہ کفارہ کا Sophisticated فسانہ ہو۔ میں شعوری طور پر افسانہ کی تکنک، دوسری جزئیات اور لوازمات کا پلان کر کے نہیں لکھتی بلکہ اندرونی تقاضوں کی بناء پر افسانہ اپنا ایک خاص مزاج پا لیتا ہے اور ایک خاص فنی ہیئت میں ڈھل جاتا ہے۔''

(دیباچہ اپنی نگریا، (نقش ثانی) ص ۱۶۲)

ممتاز شیریں اردو ادب کی ان خواتین ناقدوں میں ہیں جنہوں نے مغربی ادب کا خاصا مطالعہ کیا تھا۔ ممتاز شیریں چونکہ خود بھی افسانہ نگار تھیں اس لیے وہ بطور ناقد افسانے کی فنی باریکیوں کو عمدگی سے بیان کرتی ہیں۔ وہ فسانے کی تکنیک کے تعلق سے لکھتی ہیں:

> ''ایک برتن بنانے کے لئے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے ''خام مواد'' سمجھ لیجئے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا یہ ''اسلوب'' ہے پھر کاریگر اس رنگ اور مٹی کے اس مرکب کو اچھی

طرح گوندھتا، توڑتا، مروڑتا، دباتا، کھینچتا، کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور کہیں سے لمبا، کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھالتا جاتا ہے۔ تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی سی مثال ہے اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اُسے ''ہیئت'' کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ ''افسانہ''۔

(بحوالہ ممتاز شیریں ناقد کہانی کار، ص ۱۳۵، ابوبکر عباد)

کہانی کے تعلق سے معروف ناقد ڈاکٹر وزیر آغا کا خیال ملاحظہ کریں:

''افسانے کا فن بنیادی طور پر کہانی کہنے کا فن ہے۔ مگر کہانی محض ہوا میں تخلیق نہیں ہو جاتی۔ اس کے نقوش کو اجاگر کرنے کے لئے سب سے پہلے ایک کینوس درکار ہوگا اور یہ کینوس زمانی اور مکانی حدود کے تابع ہوگا۔ کوئی واقعہ بہر صورت ایک خاص جگہ اور خاص وقت ہی میں ظہور پذیر ہو سکتا ہے اور اس لیے کہانی لکھنے والوں کو کینوس کے انتخاب پر خاص توجہ مبذول کرنے کی ضرورت پڑتی ہے۔ یوں بھی زندگی بجائے خود ذہن کے کینوس ہی پر اپنے نقوش اجاگر کر رہی ہے اور اس میں وہ تمام کہانیاں ہر روز وقوع پذیر ہوتی ہیں جو کہانی کہنے والے کے لئے مواد کا کام دیتی ہیں۔ مگر فرق یہ ہے کہ یہ ادھوری اور تراشیدہ کہانیاں ہیں جو ایک بڑے کینوس کی زمانی اور مکانی وسعتوں میں اس طور بکھری ہوتی ہیں کہ نظر ان کی ڈرامائی کیفیت کا احاطہ کرنے سے قاصر رہتی ہے۔ کہانی کہنے والے کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ کہانی کی بکھری ہوئی کڑیوں کے درمیان فاصلے کو ختم کر کے ان کو یوں ملائے کہ سارے خدوخال ایک ترشے ہوئے واقعہ کی

صورت میں مرتب ہو جائیں۔''

(روشنائی، افسانہ صدی نمبر، (کراچی) ص ۲۲۰)

ڈاکٹر وزیر آغا نے فن افسانہ نگاری کو بہت واضح انداز میں بیان کیا ہے۔ لیکن اس سے قبل کہ بات آگے بڑھائی جائے معروف ناقد، شمس الرحمٰن فاروقی کا نظریہ بھی دیکھ لیں۔

''اصل الاصول تو یہ ہے کہ خالص فن کے اعتبار سے افسانہ اتنی گہرائی اور باریکی کا متحمل ہی نہیں ہو سکتا جو شاعری کا وصف ہے۔ لیکن دوسری حقیقت یہ بھی ہے کہ ہمارے یہاں افسانے اور ناول کا وجود اتنا پُر قوت اور نمایاں نہیں ہے جتنا شاعری کا ہے۔ بڑے ادیبوں کا ذکر ہو تو ہمیں غالبؔ، میرؔ، اقبالؔ ہی یاد آتے ہیں، پریم چند، منٹو اور بیدی نہیں۔''

(افسانے کی حمایت میں، شمس الرحمٰن فاروقی، ص ۱۵)

افسانے کے تعلق سے شمس الرحمٰن فاروقی اور دیگر ناقدین کی آراء پر بحث کے بعد میں آیئے پہلے راقم القول یعنی قاضی عبدالستار کی آرا بھی دیکھیں۔ وہ افسانے کی تکنیک کے تعلق سے لکھتے ہیں:

''تکنک میں تجربے چھٹ بھیئے کرتے ہیں۔ وہ لوگ کرتے ہیں جن کے پاس لکھنے کو کچھ نہیں ہوتا، جن کو اپنے قلم کی طاقت پر، صلابت پر بھروسہ نہیں ہوتا۔ جو صرف تکنک کی کرتب بازیوں سے عصری ادب کی تاریک کو متاثر کرنے کی کوشش کرتے ہیں...... میں یہ کوشش کرتا ہوں کہ جو کچھ جس طرح بہتر سے بہتر کہہ سکتا ہوں وہ میں کہوں۔'' (ماہنامہ نیا دور، لکھنؤ، ۱۹۹۲، ص ۱۱)

تکنیک کے تعلق سے وہ مزید لکھتے ہیں:

''میں تکنک کو ذریعہ جانتا ہوں، حاصل نہیں۔ رہگذر سمجھتا ہوں منزل نہیں۔ تاہم جہاں کہیں موضوع کی اندرونی ضرورت نے مجبور کیا میں نے تکنک کے ان تجربوں سے فائدہ اٹھایا ہے۔''

کیا اب سب کچھ بالکل صاف ہے؟ نہیں ایسا نہیں ہے۔ بات متعدد مقامات پر کچھ عجیب انداز میں الجھ سی گئی ہے۔ ابتدائی تعریفات سے واضح ہوا کہ افسانے میں وحدت تاثر کا ہونا لازمی ہے لیکن کیا صرف وحدتِ تاثر ہی لازمی ہے یا کچھ اور بھی...... فن افسانہ نویسی کے لئے واقعی جس باریک بینی کی ضرورت ہے وہ ہم سے سخت ریاضت کی متقاضی ہے۔ ممتاز شیریں نے بڑی عمدگی سے افسانے کے تعلق سے، افسانہ نگار کو کاریگر سے تشبیہ دیتے ہوئے ہیئت اور افسانہ کو واضح کیا ہے اور تکنک کو بھی۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے کینوس کے تعلق سے دل لگتی بات کہی ہے کینوس سے کہانی کا معیار بدل جاتا ہے اور پھر ایسا کینوس جس کا تعلق زمینی سچائیوں سے ہو، جس میں واقعہ کچھ اس طرح تراشا جائے کہ سارے خدوخال، پیکر کے مانند ابھرنے لگیں۔ قاضی عبدالستار جہاں تکنک کے تجربوں پر برہم ہو جاتے ہیں وہیں وہ اسے قبول بھی کرتے ہیں یعنی ان کے یہاں تضاد کا پہلو ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا شمار ہمارے ان ناقدین میں ہوتا ہے جنھوں نے افسانے کو ہمیشہ رقیب کی نظر سے دیکھا ہے۔ ان کی کتاب افسانے کی کامیں پڑھنے کے بعد ایسا لگتا ہے کہ وہ افسانے کے تعلق سے بہت زیادہ پر امید نہیں ہیں۔ یا تو ان کی نظر میں افسانہ نویسی کا جو معیار ہے اردو کے افسانہ نگار (زیادہ تر) ابھی وہاں تک پہنچے نہیں ہیں۔ خاص کر نئے افسانہ نگار۔ یا پھر وہ افسانے کی مقبولیت اور دلپذیری کو دوسری اصناف خصوصاً شاعری کے مقابلے قبول نہیں کرتے۔

جہاں تک افسانے کے تعلق سے چاول پر قل ھو اللہ لکھنے کی بات ہے تو شمس الرحمٰن فاروقی کی رائے درست معلوم ہوتی ہے اور افسانے میں پلاٹ، بیانیہ، کردار، واقعہ، قصہ وغیرہ کو وہ باریک بینی اور تنقیدی بصیرت سے اردو افسانے میں تلاش کرتے ہیں۔ اس

میں انہیں پورے اردو افسانے سے مایوسی ہوتی ہے۔ بشمول قاضی عبدالستار: اس نقطہ نگاہ سے ابھی ہمیں انتظار کرنا ہوگا جب ایسے افسانے تخلیق ہوں گے جو چاول پر قل ھواللہ لکھنے کے مصداق ہوں گے۔ ہاں اس کے برعکس ہم کہہ سکتے ہیں کہ اردو میں جو افسانے لکھے گئے ہیں ان میں متعدد ایسے افسانے ہیں جو فن افسانہ نگاری کا عمدہ اور بہترین نمونہ ہیں۔ مثلاً عید گاہ، کفن، پورے چاند کی رات، کالی شلوار، کھول دو، نیک، صرف ایک سگریٹ، چوتھی کا جوڑا، آخری کوشش، سردار جی، آپا، رئیس خانہ، گدڑیا، پیتل کا گھنٹہ، رضو باجی، پت جھڑ کی آواز، وہ، بجوکا، طاؤس چمن کی مینا، رنگ، گنبد کے کبوتر، انجام کار،......وغیرہ۔

آخر میں کہنا چاہوں گا کہ قاضی عبدالستار کی بات کوئی غلط نہیں ہے۔ افسانہ نگاری کے لئے جس طرح کہانی کہنے کا فن، زباں پر دسترس، واقعات کی جزئیات کا بیان، تکنک اور کینوس اور پھر سب سے ضروری ترسیل کی ضرورت ہوتی ہے، وہ واقعی چاول پر قل ھواللہ لکھنے کے مصداق ہے۔ لیکن کتنے لوگ ہیں جو واقعی چاول پر قل ھواللہ لکھ رہے ہیں اور کتنے ہیں جو معروف فنکار خان غیور کی طرح چاول پر سورہ فاتحہ تک لکھنے کا کارنامہ انجام دے رہے ہیں۔ موضوع کا تقاضہ تو یہ ہے کہ اردو افسانے کی پوری صدی کا احاطہ کرتے ہوئے ایک ایک افسانے کو فن افسانہ نگاری کے اصولوں پر پرکھا جائے اور تب ایسے افسانے سامنے لائے جائیں جو واقعی چاول پر قل ھواللہ کے مصداق لکھے گئے ہیں۔ لیکن اردو کے ناقدین کی طرح ہم سب عدیم الفرصتی کے شکار ہیں عجلت میں کام کرنے کے عادی ہیں، سو ایک مختصر اور ادھوری رائے پر ہی اکتفا کروں گا۔"

1960ء کے بعد اردو خواتین ناول نگار

اردو میں جب ناول نگاری کی بات ہوتی ہے تو ذہن ڈپٹی نذیر احمد کی طرف رجوع ہوتا ہے۔ ''مراۃ العروس'' 1869ء میں شائع ہونے والا اردو کا پہلا ناول تسلیم کیا گیا۔ لیکن یہ مرد ناول نگار نے لکھا تھا۔ رشیدۃ النساء نامی ناول نگار نے '' اصلاح النساء'' 1894ء تحریر کیا اور اردو کی پہلی خاتون ناول نگار ہونے کا شرف حاصل کیا۔ 1894ء سے 1959ء تک جب اردو خواتین ناول نگاروں کا جائزہ لیا جاتا ہے تو کوئی حیرت انگیز اسماء سامنے نہیں آتے۔ اس عہد میں مرد ناول نگاروں کی تو ایک طویل صف نظر آتی ہے لیکن خواتین ناول نگاروں میں نذر سجاد حیدر، حجاب امتیاز علی، رضیہ سجاد ظہیر، مسز عبدالقادر، شکیلہ اختر، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر کے ناموں کو ہمیں دونوں طرف رکھنا پڑے گا۔ یوں تو حجاب امتیاز علی، رضیہ سجاد ظہیر، شکیلہ اختر نے بعد کے زمانے میں بھی ناول لکھے ہیں۔ مجموعی طور پر کہا جا سکتا ہے کہ اردو ناول کے تقریباً 150 ر سالہ ارتقائی سفر کے بعد ہی خاتون ناول نگاروں نے عروج پایا ہے۔ یعنی 1960ء کے بعد ہی اردو کی اہم خواتین ناول نگار سامنے آئی ہیں۔

"1960ء کے بعد خواتین ناول نگار'' پر گفتگو کے لیے ہمیں تقریباً 50 ر سالہ اردو ناول کا جائزہ لینا پڑے گا۔ آسانی کے لیے ہم اُسے دو حصوں میں منقسم کر لیتے ہیں۔

I 1960 سے 1985ء تک خواتین ناول نگار۔ II 1985ء

سے 2010ء تک خواتین ناول نگار

1960ء سے 1985ء تک خواتین ناول نگار:

خواتین ناول نگار کے نقطۂ نظر سے یہ پچیس سالہ عہد ناول کے فروغ میں خاصا اہم ہے۔ یہی وہ عہد ہے جب عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر کے لازوال ناول نہ صرف شائع ہوئے ہیں بلکہ ان کی ادبی قدر و قیمت کا تعین بھی ہوا ہے۔ عصمت اور قرۃ العین حیدر سے قبل کی ناول نگاروں کی ناول نگاری بھی 60ء کے بعد جاری رہی۔ اسی عہد میں ''اللہ میگھ دے'' کی تخلیق ہوئی۔ ''آنگن'' اور ''زمین'' جیسے ناول بھی اسی عہد کی دین ہیں۔ یہ عہد بڑے ناولوں کا عہد بھی رہا ہے۔ اسی عہد میں ''آگ کا دریا'' 1959ء ''ایک چادر میلی سی'' 1960، ''سنگم'' 1960، ''تلاش بہاراں'' 1961ء، ''علی پور کا ایلی'' 1961ء، ''اداس نسلیں'' 1962ء، ''بہت دیر کردی'' 1972، ''انقلاب'' 1975، ''ایک قطرۂ خون'' 1976، ''بستی'' 1980، ''راجہ گدھ'' 1981، ''بارش سنگ'' 1985 جیسے ناول بھی تخلیق ہوئے۔

عصمت چغتائی نے جس طرح اپنی مخصوص زبان اور اسلوب سے سماجی مسائل کی نقاب کشائی ''معصومہ''، ''دل کی دنیا'' میں کی ہے وہ انہیں کا حصہ ہے۔ ''ایک قطرۂ خون'' میں انہوں نے واقعۂ کربلا کو خوبصورت استعاراتی انداز میں قلم بند کیا ہے۔ ''سودائی''، ''عجیب آدمی'' فلمی انداز کی کہانیاں ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے ناول نگاری میں نئے باب کا اضافہ کیا۔ انہوں نے تہذیبی و تاریخی پس منظر میں انسانی نفسیات اور زندگی کے متعدد رنگوں کو صفحات پر کچھ اس طرح اتارا ہے کہ ناول کبھی دستاویز کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، کبھی قوموں کی داستان کی صورت سامنے آتے ہیں۔ ''آگ کا دریا'' جو شائع ضرور 1959ء میں ہوا لیکن جسے مقبولیت 60ء کے بعد ہی ملی، قرۃ العین حیدر کا ہی نہیں اردو کا لازوال ناول ثابت ہوا۔ ''آخر شب کے ہم سفر'' سے ''کار جہاں دراز ہے'' اور ''

گردش رنگ چمن" تک عینی آپا کا رنگ اپنے شباب پر ہے۔ "چاندنی بیگم" میں عینی آپا نے ایک تجربہ کیا۔ انہوں نے ناول کی روایتی ہیئت سے گریز کیا اور ایک تجربہ کر کے سب کو حیران کر دیا۔ انہوں نے اردو ناول میں چلی آ رہی فارمولا بندی کی روایت سے انحراف کیا۔ اسی سبب یہ ناول اپنے عہد کا متنازع ناول بھی رہا۔ اس کی کہانی، کردار، واقعات کے تسلسل وغیرہ پر خاصے اعتراضات ہوئے۔ کہانی کے مرکزی کردار کا ناول کے درمیان سے ہی غائب ہو جانا، ناول کی فضا کا یکسر تبدیل ہو جانا وغیرہ کو لوگوں نے اعتراضات کا نشانہ بنا یا۔ "چاندنی بیگم" پر اعتراضات کا جواب خود قرۃ العین حیدر نے ان لفظوں میں دیا:

"جس طرح ہندوستانی عوام، فارمولا فلم پسند کرتے ہیں۔ ہمارے اہل دانش بھی کیا فارمولا ناول پڑھنا چاہتے ہیں؟ یعنی اگر ہیروئن شروع ہی میں چل بسی تو کہانی آخر تک کیسے چلے گی؟ لیکن سنیما کے ناظرین مطمئن بیٹھے رہتے ہیں کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ وہ موت غلط فہمی ہے ہیروئن پھر نمودار ہو جائے گی۔ تو اگر چاندنی بیگم آخر تک زندہ نہیں رہتی تو وہ ہیروئن نہیں ہے اور اگر مرکزی کردار نہیں ہے تو نا ول کا نام "چاندنی بیگم" کیوں؟"

(ایوان اردو، دہلی اکتوبر 1991، بحوالہ: قرۃ العین حیدر: ایک مطالعہ ص 73،)

عینی آپا کے جواب سے ہو سکتا ہے بہت سے لوگ مطمئن نہ ہوئے ہوں۔ مگر "چاندنی بیگم" ان کی ناول نگاری کا ایک انوکھا شاہکار ہے جس نے ناول میں نئے طرز کے در وا کیے۔

عینی آپا سے سینئر ناول نگاروں مثلاً حجاب امتیاز علی، رضیہ سجاد ظہیر وغیرہ نے یوں تو متعدد ناول 1960ء سے قبل تحریر کیے لیکن کئی ناول 1960ء کے بعد بھی تحریر کیے۔ ان کے اسلوب میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ وہی عام سے قصے، روزمرہ کی گھریلو زندگی......عام

سے کردار۔ یہ بات جہاں ''اللہ میگھ دے'' میں ملتی ہے وہیں ''پاگل خانہ'' میں بھی ملتی ہے۔

عینی آپا کی ساتھ ساتھ اور کچھ بعد میں ناول نگاری شروع کرنے والیوں میں جیلانی بانو، مسرور جہاں، واجدہ تبسم، عطیہ پروین، عبیدہ سمیع الزماں، ملیحہ سمیع الزماں، شہناز کنول، صغریٰ مہدی اور ساجدہ زیدی نے اپنے مختلف اسلوب، موضوعات کے تنوع اور Treetment کے باعث اردو ناول کی خدمات انجام دی ہیں۔

جیلانی بانو نے 1976ء میں ''ایوان غزل'' اور پھر 1985ء میں ''بارش سنگ'' ناول تحریر کیے۔ دونوں ہی ناول اعلیٰ طبقے کے زندگی کی کشمکش، جذبات کے تصادمات اور زندگی کے توہمات کو نئی پختگی سے قصے میں پروتے ہیں۔ ''بارش سنگ''، ''ایوان غزل'' سے زیادہ پُراثر اور کامیاب ناول ہے۔

واجدہ تبسم کو جنسی تلذذ عطا کرنے والی ناول نگار قرار دے کر ادب کے حاشیے پر لانے کی کامیاب کوشش ہمارے ناقدین نے کی ہے۔ جب کہ واجدہ تبسم کو بھی خواتین ناول نگاری کا ایک موڑ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ واجدہ تبسم نے ہندوستان کے اعلیٰ طبقے خصوصاً حیدرآباد۔ کے نوابین کے گھروں میں پلنے والے دن رات کے معاملات، جنسی زیادتیوں اور حسن و عیش پرستی کو قلم بند کر کے نئے موضوعات کے دروازے کھولے۔

پاکستان میں خواتین ناول نگاروں کی بات کریں تو یہاں بھی 1960ء کے بعد ہی زیادہ تر خواتین اُبھر کر سامنے آتی ہیں۔ جمیلہ ہاشمی نے پاکستانی سیاسی اور سماجی صورت حال پر ''تلاشِ بہاراں''، ''آتش رفتہ''، ''چہرہ چہرہ''، ''روبرو''، ''دشتِ سوس'' جیسے اچھے ناول تحریر کیے۔ بانو قدسیہ نے ''راجہ گدھ'' لکھ کر پاکستان کے سیاسی منظرنامے کی خوبصورت عکاسی کی ہے۔ رضیہ فصیح احمد کا ناول ''آبلہ پا'' اور الطاف فاطمہ (ڈھاکہ) کا ناول ''چلتا مسافر'' بھی اچھے ناول ہیں۔

1985ء سے 2010ء تک خواتین ناول نگار:

1960ء سے 1985ء تک کے پچیس سالہ عہد میں خواتین ناول نگاروں اور ناولوں کی تعداد اچھی خاصی تھی۔ لیکن بعد کے پچیس سالوں میں یہ تعداد بتدریج کم ہوئی ہے۔ پرانی لکھنے والیوں کے ناولوں کو فہرست سے الگ کر دیا جائے تو نئی ناول نگاروں کی تعداد انگلیوں پر شمار کرنے لائق ہی رہ جائے گی۔ قرۃ العین حیدر، مسرور جہاں، عطیہ پروین، واجدہ تبسم، جیلانی بانو، شہناز کنول، صغریٰ مہدی وغیرہ کے ادھر شائع ہونے والے ناولوں سے الگ ہو کر بات کی جائے تو صورت حال بہت امید افزا نہیں ہے۔

نفیس بانو 'شمع' کا ایک ناول ''سماج'' 1985ء میں منظر عام پر آیا۔ ناول کے انتساب نے خاصی شہرت حاصل کی تھی (اُس بے رحم اور خود غرض شخص کے نام..... جس نے برسوں پہلے مجھے اپنی گلی چھوڑنے کا حکم دیا اور میں نے اُس بے رحم شخص کا شہر چھوڑ دیا۔) لیکن ناول فنی پختگی کی عدم موجودگی میں سماج کو آئینہ دکھاتے دکھاتے خود آئینہ بن گیا۔

ترنم ریاض نے ضرور افسانے کے ساتھ ساتھ ناول میں بھی طبع آزمائی کر کے ایک کامیاب جست لگائی ہے۔ پہلے ''موتی'' اور اب ''برف آشنا پرندے''...... یکے بعد دیگرے کئی ناول تحریر کیے۔ ان کا اپنا اسلوب ہے جس میں ان کی اپنی مخصوص لفظیات اور تشبیہ واستعارے ہیں جو پس منظر سے واقف کار کو کشمیر تو کبھی دہلی کی سیر کراتی ہیں۔ انہوں نے موضوعات کے ساتھ ساتھ زبان پر بھی چابکدستی کا مظاہرہ کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے ناول نئے زمانے کی آواز کو وسیع دائرہ عطا کرتے ہیں۔

انور نزہت نے بھی افسانے سے ناول کی طرف چھلانگ لگائی ہے۔ ان کا ناول ''درد کا رشتہ'' 2007ء میں منظر عام پر آیا۔ سیدھا سادا، عام سا قصہ، عام سی غیر فلسفیانہ زبان نے رشتوں کے درد کو بیان کرنے کا کام کیا ہے۔

2009ء میں تین ناول آشا پربھات کا ''جانے کتنے موڑ''، برجیس بیگم کا ''کفارہ'' اور ڈاکٹر صادقہ نواب سحر کا ناول ''کہانی کوئی سناؤ متاشا'' شائع ہوئے ہیں۔ یہ تینوں ناول اپنے اپنے طرز اور موضوعات کے باعث انفرادیت رکھتے ہیں۔

ثروت خان نے ''اندھیرا پگ'' لکھ کر اپنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔ انہوں نے بڑی عمدگی سے انسانی رشتوں کی کہانی کو مخصوص اسلوب کے سانچے میں ڈھال کر کہانی کہی ہے۔ ''اندھیرا پگ'' ایک طرف اندھیرے کی نشاندہی کرتا ہے تو دوسری طرف اجالوں کی بشارت بھی دیتا ہے۔ آشا پربھات نے عورت پر ہونے والے ظلموں کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ یہی بات ''کفارہ'' میں تہذیب و اقدار کی پامالی کی شکل میں موجود ہے....صادقہ نواب سحر نے بڑی عمدگی سے زمانے کے نشیب و فراز کو فن کے سانچے میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔

کیا ناول نگار خواتین کی بتدریج کم ہوتی ہوئی تعداد لائق تشویش نہیں؟ نئی نسل اس طرف کم متوجہ ہو رہی ہے اس کی وجہ شاید اردو کی کم ہوتی ہوئی تعلیم اور مقبولیت ہے۔

☆☆☆

کیا منٹو ترقی پسند تھا؟

ادب کے گلیاروں میں اکثر یہ بحث ہوتی رہی ہے کہ سعادت حسن منٹو ترقی پسند تھا یا نہیں؟ یہ سوال بہت اہم ہے۔ اس سلسلے میں ہمارے ناقدین اور اکابرین بھی دو خیموں میں منقسم ہیں۔ کچھ منٹو کو ترقی پسند مانتے ہیں جب کہ اکثر اس سے انکار کرتے ہیں۔ ترقی پسند افسانہ اور منٹو کا عمیق مطالعہ دونوں میں کچھ مماثلتیں سامنے لاتا ہے مثلاً حقیقت پسندی جو ترقی پسند افسانے کا ایک بڑا وصف ہے، منٹو کے افسانوں کی بھی خوبی ہے۔ پھر ترقی پسند افسانہ نے جس عام انسان کی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو افسانے میں پیش کیا وہ منٹو کے یہاں بھی نہ صرف سانس لیتا نظر آتا ہے بلکہ اپنے تمام تر مسائل کے ساتھ زندگی گزارتا ہے۔ اس لحاظ سے منٹو کے افسانے ترقی پسند افسانے کے مقصد کو پورا کرتے نظر آتے ہیں بلکہ منٹو کے قلم نے عام انسانی زندگی کے بعض ایسے پہلوؤں کو بھی اُجاگر کرنے کا کام کیا ہے جس کا ترقی پسند افسانے کے بیشتر افسانہ نگاروں کے یہاں فقدان ہے۔ اس لحاظ سے منٹو کے افسانے ترقی پسند افسانے کو وسعت بھی دیتے ہیں اور نئی راہیں بھی دکھاتے ہیں۔ لیکن صرف ایسا ہی نہیں ہے بلکہ منٹو کے افسانوں اور ترقی پسند افسانے میں بعض امتیازات بھی ہیں۔ مثلاً منٹو کے افسانے، پہلے افسانے ہوتے ہیں نہ کہ کسی خاص مقصد کے تحت گھڑی گئی کہانی۔ منٹو کے افسانوں کے کردار اپنی فطری زندگی گذارتے ہیں، منٹو انہیں کسی خاص مقصد کے تحت اپنی مرضی سے موڑتا، مروڑتا نہیں۔ جب کہ ترقی پسند افسانے میں اکثر افسانے مقصدیت کی قربان گاہ پر قصہ پن کو قربان کردیتے ہیں۔ کبھی کبھی ترقی پسند تحریک کے مخصوص

نظریات اور ان کی تبلیغ و تشہیر بھی افسانے کو فطری ماحول میں پھلنے پھولنے کا موقع نہیں دیتے ہیں۔لیکن منٹو فنِ افسانہ نگاری یا موضوع کے تقاضے کو کبھی مجروح نہیں ہونے دیتا۔

منٹو کے افسانوں میں ترقی پسند افسانے کے عناصر تلاش کرنے کا کام بھی ہمارے بعض ناقدین ہمیشہ سے کرتے آئے ہیں اور ایسے حضرات صرف ''نیا قانون'' کو مثال کے طور پر پیش کرتے ہیں۔''نیا قانون'' بلاشبہ ترقی پسند افسانے کے مقاصد کے بہت قریب ہے بلکہ اس کی صحیح نمائندگی کرتا ہے لیکن ہم صحیح معنوں میں افسانے کا مطالعہ کریں تو محسوس ہوگا کہ یہ افسانہ اپنے پلاٹ اور قصہ پن کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے نہ کہ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر باضابطہ منصوبہ بندی کے تحت لکھا گیا ہے۔اسی طرح ''سہائے'' افسانے کا پہلا پیراگراف اصلاح پسندی اور ترقی پسندی کیا ثرات کو واضح کرتا ہے۔یوں بھی منٹو کے افسانے عام انسانوں کی زندگی کو جس سلیقے اور التزام کے ساتھ پیش کرتے ہیں، وہ ترقی پسند افسانے کو نیا رُخ اور ثبات عطا کرتا ہے۔

تو یہ کہنا کہ منٹو ترقی پسند نہیں تھا....کلی طور پر درست نہیں، ہاں منٹو صرف ترقی پسند تھا یہ کہنا نہ صرف درست نہیں بلکہ ایک صریح کذب ہے۔منٹو کے یہاں ترقی پسندی کے اثرات ملتے تو ہیں لیکن اس کے برعکس منٹو کے افسانے ترقی پسند افسانے کے لیے ضرور مشعلِ راہ ثابت ہوئے اور اپنے بعد کے افسانوں پر گہرے اثرات مرتسم کیے۔

ترقی پسند افسانے پر نظر ڈالتے ہوئے منٹو کے افسانوں پر بھی ایک سرسری نظر ڈالتے ہیں اور یہ بھی جاننے کی کوشش کرتے ہیں کہ منٹو کی ترقی پسندی کے تعلق سے ناقدین ادب کی کیا رائے ہیں۔

پروفیسر صادق منٹو کو ترقی پسند افسانہ نگار تسلیم کرتے ہیں اور انہیں ترقی پسند افسانے کے رجحان کے تیسرے خانے 'بے باک حقیقت نگار' میں رکھتے ہیں:

''پہلا سماجی حقیقت نگاری کا رجحان ہے۔جس کی نمائندگی (بشمول پریم چند)، حیات اللہ انصاری، اپندر ناتھ اشک، علی عباس حسینی،

رشید جہاں، احمد علی، راجندر سنگھ بیدی، اختر اورینوی، سہیل عظیم
آبادی، ہاجرہ مسرور، بلونت سنگھ، پرکاش پنڈت، ہنس راج رہبر، شو
کت صدیقی اور ابوالفضل صدیقی وغیرہ کررہے تھے۔ دوسرا انقلابی
رومانیت کا رجحان ہے، جس کے نمائندہ افسانہ نگاروں میں کرشن
چندر، احمد ندیم قاسمی، خواجہ احمد عباس، مہندر ناتھ، اے حمید، ابراہیم
جلیس، انور عظیم اور انور وغیرہ پیش پیش تھے۔ تیسرا بے باک حقیقت
نگاری کا رجحان ہے جس کی نمائندگی کرنے والوں میں سعادت حسن
منٹو، عصمت چغتائی، عزیز احمد، غلام عباس اور خدیجہ مستور وغیرہ کے
نام لیے جاسکتے ہیں۔''

(ترقی پسند افسانے کے پچاس سال، مرتبہ پروفیسر قمر رئیس، ص ۳۶۱)

دوسری طرف خلیل الرحمٰن اعظمی بھی منٹو کو ترقی پسند افسانہ نگار تسلیم کرتے ہیں اور اس کے لیے وہ اشتراکی فکشن نگار کے اثرات کی منٹو کے فن میں جھلک دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے مطابق منٹو کے افسانوی فن پر گوگول، ترگنیف، چیخوف اور گورکی کے واضح اثرات ہیں۔ لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی آگے چل کر منٹو کو ایک ایسا افسانہ نگار تسلیم کرتے ہیں کہ جن کی تخلیقات نے ترقی پسند افسانے کا نہ صرف معیار بلند کیا بلکہ وہ اس کے مثبت اقدار کی تبلیغ میں معاون بھی ثابت ہوئیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی منٹو کے یہاں در آنے والی جنسی بے راہ روی اور دوسرے کمزور عناصر کی بھی نشاندہی کرتے ہیں اور یہ بھی کہتے ہیں کہ منٹو کے افسانے کی ان خامیوں کو الگ کردیا جائے تو پھر منٹو کا فن آج بھی ترقی پسند افسانے (ادب) کے لیے بے حد کارآمد ثابت ہوسکتا ہے:

''منٹو کے افسانوں سے کمزور عناصر اور اس کے منفی نقطے کو علیحدہ کر
کے اس کے فن سے اب بھی ترقی پسند ادب کو بہت کچھ مدد مل سکتی
ہے۔'' (اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ۱۹۱، مطبوعہ ۱۹۹۶ء)

خلیل الرحمٰن اعظمی اپنے دعوے کی دلیل میں وقار عظیم کے قول کا سہارا لیتے ہیں،
یہ بات درست ہے کہ منٹو نے روسی فکشن نگاروں کے اثرات قبول کیے لیکن انہوں نے اپنی
راہ کا تعین خود کیا اور سماج کے رِستے ہوئے ناسور خصوصاً جنسی مسائل اور جنسی نفسیات کو
موضوع بناتے ہوئے سماج کا بدنما اور داغ دار چہرہ دکھایا۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض
حضرات کا ماننا یہ بھی ہے کہ منٹو نے جنسی موضوع میں حد درجہ شدت کا استعمال کیا اور ان کے
یہاں رجعت پسندی کے واضح اثرات نمایاں ہونے لگے۔ ترقی پسند ادیب منٹو کی اس خوبی
کو ترقی پسند افسانہ کے لیے خامی ماننے لگے اور منٹو سے دوری رکھنے لگے۔ منٹو کے اندر ان
کے اس رویے سے جھلاہٹ اور انانیت میں اضافہ ہوتا گیا اور اس نے جنسی مسائل پر خوب
طبع آزمائی کی اور اس میں کوئی شک نہیں کہ منٹو نے اس موضوع پر اردو کے دوسرے کسی بھی
افسانہ نگار سے زیادہ تعداد میں بہتر افسانے تخلیق کیے یہ اور بات ہے کہ ان کے بعض
افسانوں پر فحش نگاری کا الزام لگا اور ان پر مقدمہ بھی چلایا گیا۔ منٹو نے مقدمات کا سامنا کیا
اور باعزت بری قرار دیے گئے۔ انہوں نے اپنے اوپر فحش نگاری کے الزام کے جواب میں
جو مضمون لکھا اس میں وضاحت کی:

> ''اگر ویشیا کا ذکر فحش ہے تو اس کا وجود بھی فحش ہے۔ اگر اس کا ذکر
> ممنوع ہے تو اس کا پیشہ بھی ممنوع ہونا چاہیے۔ ویشیا کو مٹائیے اس کا
> ذکر خود بخود مٹ جائے گا۔'' (''مجھے کچھ کہنا ہے'' منٹو کے مضامین)

منٹو کے ترقی پسند ہونے کی دلیل میں زیادہ تر نقاد 'نیا قانون' افسانے کو پیش
کرتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ 'نیا قانون' منٹو کے قلم سے نکلا ایک شاہکار افسانہ
ہے لیکن جہاں تک حقیقت نگاری کا تعلق ہے تو منٹو نے اس ضمن میں جو کچھ بھی تخلیق کیا وہ
بے باک حقیقت نگاری کے زُمرے میں رکھا جاتا ہے۔ وہ خواہ تقسیمِ ہند کے اثرات کا
موضوع ہو، جنسی مسائل ہوں یا نفسیات، منٹو نے بہترین افسانے تخلیق کیے۔ جن میں 'ٹوبہ ٹیک سنگھ'، 'کھول دو'، 'موذیل'، 'کالی شلوار'، 'ہتک'، 'پہچان'، 'شاردا'، 'سرکنڈوں کے پیچھے'

'بابو گوپی ناتھ' کے ذکر سے گریز نہیں کر سکتے۔ منٹو کے چند افسانوں کا تجزیہ ضروری ہے کہ اس کی ترقی پسندی کا معاملہ کھل سکے۔ منٹو کے چند نمائندہ افسانوں کا تجزیہ پیش ہے۔

''نیا قانون'' منٹو کا ایک شاہکار افسانہ ہے۔ اس افسانہ کو ترقی پسند نقاد، اس زمرے کا بہترین افسانہ قرار دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں خلیل الرحمٰن اعظمی لکھتے ہیں:

> ''نیا قانون ایک انقلابی افسانہ ہے اور اس دور کے تمام ترقی پسند انتخابات میں اسے جگہ دی جاتی تھی۔ اس افسانے میں سیاسی شعور چاہے خام ہو اور اس زمانے میں عام ترقی پسند ادیب اسی سیاسی سطح پر تھے لیکن اس افسانے کی سب سے بڑی خصوصیت منگو کوچوان کا کردار ہے۔ منٹو نے منگو کوچوان کی زبان سے جو جو باتیں کہلوائی ہیں وہ خود افسانہ نگار کے خیالات نہیں معلوم ہوتے بلکہ اس کوچوان کے سیاسی ردعمل اور اس کی ذہنیت کی فطری عکاسی کرتے ہیں۔''

اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمٰن اعظمی، ۱۸۸، مطبوعہ ۱۹۹۶ء

'نیا قانون' میں منٹو نے منگو کوچوان کے کردار کو کچھ اس قدر فطری انداز میں تراش خراش کر پیش کیا ہے کہ منٹو کی کردار نگاری کی عظمت کا اعتراف کرنا ہی پڑتا ہے۔ کہانی دراصل ۱۹۳۷ء کے ''گورنمنٹ آف انڈیا ایکٹ'' کے پس منظر میں لکھی گئی ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار سوچتا ہے کہ نیا قانون لاگو ہوتے ہی سب کچھ بدل جائے گا اور انگریز یہاں سے چلے جائیں گے اور اسی زعم میں کہ نیا قانون لاگو ہو گیا ہے اور اب ہندوستانی آزاد ہیں، وہ ایک دن ایک انگریز سواری سے بھڑ جاتا ہے اور اس کے رتبے یا رعب کا ذرہ برابر خیال نہیں کرتا، دراصل گوروں سے نفرت اس کے ذہن میں بہت زمانے سے تھی۔ ان کے بے جا رعب کو وہ سہہ تو لیتا تھا لیکن اس کے دل میں نفرت کی آگ مزید سلگنے لگتی تھی۔ آئے دن وہ اپنے تانگے کی مختلف سواریوں کی زبانی 'نیا قانون' کی بابت مختلف باتیں سنا کرتا اور انہیں اپنے طور پر سمجھ کر ردعمل کرتا۔ ایک دن وہ انگریز سواری سے دوبارہ بھڑ جاتا ہے۔ یہ دراصل

وہی پرانا انگریز ہے جو ایک بار منگو کوچوان کے غصے کا شکار ہو چکا تھا۔ اس بار منگو کے اندر نیا جوش تھا کیوں کہ وہ سمجھتا تھا کہ اب نیا قانون لاگو ہو گیا ہے اور انگریزی حکومت اب نہیں رہی۔ منٹو نے منگو کوچوان کے جذبات کی بڑی حسین عکاسی کی ہے:

''گورے نے ادھر ادھر سمٹ کر استاد منگو کے وزنی گھونسوں سے بچنے کی کوشش کی اور جب دیکھا کہ اس کے مخالف پر دیوانگی کی سی حالت طاری ہے اور اس کی آنکھوں میں شرارے برس رہے ہیں تو اس نے زور زور سے چلانا شروع کیا۔ اس چیخ و پکار نے استاد منگو کی بانہوں کا کام اور بھی تیز کر دیا۔ وہ گورے کو جی بھر کے پیٹ رہا تھا اور ساتھ ساتھ کہتا جاتا تھا۔ ''پہلی اپریل کو بھی وہی اکڑفوں...... پہلی اپریل کو بھی وہی اکڑفوں، اب ہمارا راج ہے بچہ۔''

منٹو کے نمائندہ افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز

بے چارے منگو کوچوان کو حقیقت کا اندازہ بھی نہیں، وہ جوش میں آ کر انگریز افسر کو پیٹ تو دیتا ہے لیکن جب پولیس والے اسے تھانہ لے جاتے ہیں تو اسے احساس ہوتا ہے کہ قانون تو وہی پرانا ہے۔ نیا قانون کہاں ہے؟ منٹو نے منگو کوچوان کی معصومیت اور اس کے اندر انگریزوں کے خلاف نفرت کو بڑی فن کاری سے قلم بند کیا ہے۔ وارث علوی نیا قانون پر لکھتے ہیں:

''افسانہ کی جان منگو کوچوان کا کردار ہے۔ ایک عام اور بالکل معمولی آدمی میں دلچسپی کے اتنے پہلو پیدا کرنا منٹو کے کردار نگاری کا امتیازی وصف ہے۔''

سعادت حسن منٹو، وارث علوی، ص ۴۴، ناشر: ساہتیہ اکادمی، مطبوعہ ۱۹۹۵ء

منٹو کی کردار نگاری کا بڑا وصف کردار کی نفسیاتی تجزیہ نگاری ہے۔ نیا قانون میں بھی منٹو نے منگو کوچوان کی نفسیات کا بخوبی تجزیہ کیا ہے۔ افسانے میں ترقی پسندی کے اجزا

بخوبی تلاش کیے جا سکتے ہیں، بلکہ اس وقت ہمارے بعض ناقدین نے ایسا ہی کیا تھا۔سماج کا ایسا دبا کچلا اور روزانہ محنت مزدوری کر کے پیٹ پالنے والا شخص ''منگو'' کا کردار ''نیا قانون'' لاگو ہونے کی خبر سے ہی انقلابی ہو جاتا ہے اور وہ اپنے حقوق کے لیے نہ صرف احتجاج کرتا ہے، نہ صرف چیختا چلاتا ہے بلکہ ان حدود کو پار کر کے وہ پر تشدد مظاہرہ کرتا ہے جس کے باعث وہ جیل کی ہوا کھانے پر مجبور ہو جاتا ہے۔جیل کے حکام کا رویہ بھی منٹو نے اپنے قلم سے کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ جاگیر دارانہ نظام کے جابر حکمرانوں کی یاد دلاتا ہے، جب کہ منگو کوچوان کو ''نیا قانون'' کے تحت سب کچھ بدل جانے کی امید تھی۔

کہانی کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس کا نام ''نیا قانون'' ہے جب کہ سب کچھ وہی ہے۔نیا کچھ بھی نہیں، خصوصاً قانون تو وہی پرانا ہے۔وہی ظلم و بربریت کے سلسلے ہیں جو نیا قانون بننے سے قبل تھے اور انگریزوں کے ذریعے روا تھے۔

''نیا قانون'' کردار نگاری کے اعتبار سے خاصی اہمیت کا حامل ہے۔منگو کوچوان کا کردار اتنا زندہ جاوید لگتا ہے کہ رشک آتا ہے۔وسیع معنوں میں منگو کوچوان صرف فردِ واحد نہیں بلکہ پسماندہ طبقے، مزدوروں، دبے کچلے افراد کا نمائندہ ہے۔سماج کی ذہنی کیفیت کا استعارہ ہے۔اس سلسلے میں ڈاکٹر اطہر پرویز لکھتے ہیں:

> ''یہ ایک کوچوان استاد منگو کی ذہنی کیفیات کا آئینہ دار ہے لیکن سچ پوچھیے تو یہ کردار پس منظر کا ہے اور پورے معاشرے کے ذہن کی عکاسی کرتا ہے جہاں تنکے کا سہارا ابھی کچھ کم معلوم نہیں ہوتا اور یہ تنکا بھی ہاتھ نہیں آتا۔۱۹۳۷ء کا زمانہ ہندوستان کی معاشی بدحالی کا بدترین زمانہ تھا اور یہی وہ زمانہ تھا جس میں تحریکِ آزادی کو نئے موڑ سے گزرنا پڑا اور شاید اسی کا نتیجہ تھا کہ ایک کوچوان میں جرأت پیدا ہوئی اور وہ نیا قانون کے نام پر ایک انگریز پر ہاتھ چھوڑ دیتا ہے۔''
>
> منٹو کے افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز

منگو کوچوان ایک عام انسان ہے۔ اس کے اندر جذباتیت زیادہ ہے۔ وہ بہت جلد کسی معاملے میں شدت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ منٹو کے قلم کا جادو ہے کہ اس نے اس فنی چابکدستی سے کردار کی تعمیر کی ہے کہ دل عش عش کر اٹھتا ہے۔ وارث علوی اس سلسلے میں رقم طراز ہیں:

> ''منگو ایک سیدھا سادا، بے وقوف اور ان پڑھ آدمی ہے جو باتوں کا دھنی ہے۔ اس کے کردار کا یہ پہلو کہ وہ تعجیل پسند ہے، اور کوئی بھی خیال ہوا اس پر خبط کی طرح چھا جاتا ہے۔ منٹو نے بڑی نفسیاتی دروں بینی سے ابھارا ہے۔''

[سعادت حسن منٹو، وارث علوی، ناشر: ساہتیہ اکیڈمی، مطبوعہ ۱۹۹۵ء]

''نیا قانون'' اپنے موضوع اور کردار نگاری کے اعتبار سے ایک عمدہ افسانہ ہے اور منٹو کی ترقی پسندی پر دال بھی۔

۱۹۴۷ء کے بعد کے فسادات پر یوں تو ہمارے کئی افسانہ نگاروں نے افسانے لکھے ہیں لیکن اس میدان میں سعادت حسن منٹو کا کوئی جواب نہیں۔ منٹو نے اس موضوع پر ٹھنڈا گوشت، کھول دو، موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ، شریفن، گورمکھ کی وصیت، حلفی بیان اور سیاہ حاشیے تحریر کیے۔ منٹو نے اس موضوع پر لکھتے ہوئے اپنی فن کارانہ صلاحیتوں کا بے محابہ استعمال کرتے ہوئے کئی افسانوں کو لازوال بنا دیا ہے اور ان افسانوں کے کئی کردار اردو ادب میں ہمیشہ کے لیے امر ہو گئے ہیں۔ ٹھنڈا گوشت کا ایشر سنگھ، کھول دو کا سراج الدین ، اور سکینہ، سہائے کا سہائے، موذیل کی موذیل، ٹوبہ ٹیک سنگھ کا بشن سنگھ اور شریفن کا قاسم ایسے کردار ہیں جو لازوال ہیں اور آج تک اردو ادب کے زندہ کردار تسلیم کیے جاتے ہیں۔

اتنے سارے کردار اور اتنے سارے افسانے کسی ایک موضوع پر اردو کیا کسی دوسری زبان میں بھی کسی ایک مصنف کے نہیں ملتے۔ دراصل منٹو اپنے کرداروں کی نفسیات

سمجھنے کا ماہر تھا، اس کی یہی مہارت، اس کے کرداروں کو زندہ جاوید بنا دیتی ہے۔

''ٹھنڈا گوشت'' منٹو کا ایک اہم افسانہ ہے۔ افسانہ کا مرکزی کردار ایشر سنگھ ہے، جو فسادات میں قتل وغارت گری میں مگن ایک لڑکی کو اٹھا لاتا ہے اور اس کے ساتھ مباشرت کرتا ہے۔ لیکن مباشرت کے بعد اس پر کھلتا ہے کہ لڑکی مر چکی ہے، تو اس پر اس بات کا گہرا اثر ہوتا ہے بلکہ وہ اتنا اثر لیتا ہے کہ اپنی قوتِ مردانہ کھو بیٹھتا ہے اور جب عین مباشرت کے وقت یہ بات اس کی بیوی کلونت کور کو پتہ چلتی ہے تو وہ سب کچھ جاننے کے لیے اسے لہولہان کر دیتی ہے۔ کہانی ختم ہو جاتی ہے لیکن اپنے پیچھے بے شمار سوالات چھوڑ جاتی ہے۔ منٹو نے اس کہانی میں نفسیات سے کام لیتے ہوئے اس بات کو باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ آج جب کہ ہر طرف انسانیت کا قتل ہو رہا ہے۔ ایسے میں انسان میں بلکہ بدترین انسان میں بھی اتنی انسانیت باقی ہے کہ وہ ایک غیر فطری عمل کا اتنا اثر لیتا ہے کہ اپنی قوتِ مردانگی سے بھی ہاتھ دھو بیٹھتا ہے۔ یہ بیان منٹو کے انتہائی حساس اور نفسیاتی ذہن کی اعلیٰ مثال تو ہے ہی، ان کے کردار کے اعتراف گناہ سے شخصیت کی عظمت کی دلیل بھی

''ٹھنڈا'' گوشت میں بھی منٹو کی کردار نگاری کا فن عروج پر ہے۔ ایشر سنگھ انتہائی غلط کام کرنے کے باوجود قاری کی ہمدردی سمیٹ لیتا ہے۔ خاص کر اس موقع پر جب اس کی بیوی کلونت کور، اس سے دریافت کرنے کے دوران اسے زخمی کر دیتی ہے:

> ''آن کی آن میں لہو کے فوارے چھوٹ پڑے۔ کلونت کور کی اس سے بھی تسلی نہ ہوئی تو وحشی بلیوں کی طرح ایشر سنگھ کے کیس نوچنے شروع کر دیے، ساتھ ہی ساتھ وہ اپنی نا معلوم سوت کو موٹی موٹی گالیاں دیتی رہی۔ ایشر سنگھ نے تھوڑی دیر بعد شکایت بھری آواز میں التجا کی۔ ''جانے دے اب کلونت جانے دے۔'' آواز میں بلا کا درد تھا، کلونت کور پیچھے ہٹ گئی، خون ایشر سنگھ کے گلے سے اُڑ اُڑ کر اس کی مونچھوں پر گر رہا تھا۔'' (منٹو کے نمائندہ افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز)

کلونت کور کا کردار بھی کہانی میں جان ڈال دیتا ہے۔کلونت کور کا جذبۂ حسد و جلن، عورتوں کی عادت وخصلت کا غماز ہے۔اس کا تیز طرار اور ہمت ور ہونا پنجابی خواتین کی نمائندگی کرتا ہے۔کہانی اپنے قاری کو باندھ لیتی ہے اور جوں جوں اپنے اختتام کی طرف بڑھتی ہے، سانسوں کا تنفس تیز سے تیز تر ہو جاتا ہے۔کہانی میں سسپنس اور تحیر آخری سطروں میں اپنی انتہا پر ہے۔یہی وجہ ہے کہ کہانی کا اختتام قاری کو پتھر کی مورت بنا دیتا ہے:

''ایشر سنگھ کے حلق سے بہ مشکل یہ الفاظ نکلے۔''میں نے........

میں نے پتا پھینکا........لیکن........لیکن''

اس کی آواز ڈوب گئی۔

کلونت کور نے اسے جھنجھوڑا۔''پھر کیا ہوا؟''

ایشر سنگھ نے اپنی بند ہوتی ہوئی آنکھیں کھولیں اور کلونت کور کے جسم کی طرف دیکھا جس کی بوٹی بوٹی تھرک رہی تھی۔

''وہ......وہ مری ہوئی لاش تھی......بالکل ٹھنڈا گوشت......جانی مجھے اپنا ہاتھ دے......'' (منٹو کے نمائندہ افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز)

کہانی کی بُنت اس قدر ماہرانہ ہے کہ ہر تانا بانا کسا ہوا ہے۔اس کہانی پر اپنے زمانے میں فحاشی کا الزام بھی لگا تھا۔منٹو کے یہاں دراصل جنسیت یا جنسی بیان کہانی کے مرکزی خیال کے تقاضے اور مطالبے کے اعتبار سے ہوتا ہے۔منٹو کے یہاں سستی لذتیت نہیں ہے۔وہ جنس کا بیان اپنی ضرورت کے مطابق کرتا ہے اور کہانی کے مرکزی خیال کو شدت بخشتا ہے۔

کہانی کا مرکزی نقطہ ایک مرد کا مردہ جسم سے مباشرت کرنا اور علم ہونے پر اس کا اتنا اثر لینا کہ اپنی مردانگی سے ہاتھ دھو بیٹھنا.....یہ عمل حقیقت کی کسوٹی پر کتنا کھرا ہے، اس میں کچھ قباحت ہے۔بعض حضرات اس بات کو درست نہیں مانتے، لیکن اگر یہ مان بھی لیا جائے پھر منٹو کے قلم کی داد دینی پڑتی ہے کہ اس کی فن کاری نے ایسے واقعے کو اس شد و مد

سے پیش کیا کہ حقیقی بنادیا۔

''ٹھنڈا گوشت'' کا شمار زندہ رہنے والی کہانیوں میں ہمیشہ ہوتا رہے گا۔

دراصل منٹو کے فساد سے متاثر ہوکر لکھے گئے زیادہ تر افسانوں میں فساد کی منظر کشی سیدھے طور پر نہیں ملتی۔ منٹو اپنی فن کارانہ صلاحیتوں سے ایسے واقعات کو اس طرح استعمال کرتا ہے کہ کہانی کا تاثر قاری کو اپنی لپیٹ میں لے لیتا ہے اور فسادات کے وہ مناظر جن کا ذکر کہانی میں ہوا بھی نہیں، نگاہوں کے سامنے آجاتے ہیں، یہی کیفیت منٹو کے ایک اور لازوال افسانہ ''کھول دو'' میں بھی ملتی ہے۔

''کھول دو'' اردو کا تو بہترین افسانہ ہے ہی ساتھ ہی عالمی ادب میں بھی اپنی مثال آپ ہے۔ مختصر سے افسانے میں منٹو نے اپنے فن کا وہ نمونہ پیش کیا ہے جو کسی اور کے یہاں مفقود ہے۔ کہانی فسادات کے بعد کیمپ کی زندگی پر منحصر ہے۔ کیمپوں میں انسانوں پر کیا بیتی، اس کا بہترین نمونہ منٹو کی یہ کہانی ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار سراج الدین ایک بوڑھا شخص ہے جو کیمپ میں ہوش میں آنے کے بعد اپنی بیٹی کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے۔ کیمپ کے کونے کونے میں اپنی بیٹی سکینہ کو پکارتا پھرتا ہے۔ کیمپ کے رضا کاروں (جس میں نوجوان لڑکے شامل ہیں) کو اپنی بیٹی کی گمشدگی کے بارے میں بتاتا ہے۔ پوری کہانی میں صرف اسی جگہ لڑکی کے حسن کا بیان منٹو نے کیا ہے وہ بھی باپ کی زبانی:

> ''گورا رنگ ہے اور بہت خوبصورت ہے.......مجھ پر نہیں اپنی ماں پر تھی......عمر سترہ برس کے قریب ہے.....آنکھیں بڑی بڑی......بال سیاہ، داہنے گال پر موٹا سا تل میری اکلوتی لڑکی ہے۔ ڈھونڈ لاؤ، خدا تمہارا بھلا کرے گا۔''

روبی، دہلی، منٹو نمبر، ص ۶۴، مطبوعہ ستمبر ۱۹۷۷ء

سکینہ مل جاتی ہے، یہ کہانی کا آخری منظر ہے جہاں کہانی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہے اور فسادات میں ہونے والے ننگے ناچ کی وہ تصویر ہمارے سامنے پیش کرتی ہے

جس کا ذکر منٹو کا قلم پوری کہانی میں غلطی سے بھی نہیں کرتا۔ یہی منٹو کی عظمت ہے کہ اس نے فساد کی منظر کشی نہیں کی لیکن پھر بھی کہانی کا اختتام قاری کو فسادات کے شرمناک اور ہولناک واقعات کے لق و دق صحرا میں پہنچا دیتا ہے۔ جہاں وہ دوڑتے دوڑتے ہانپنے لگتا ہے اور پسینہ پسینہ ہو جاتا ہے۔

ڈاکٹر کا سراج الدین سے کھڑکی کھول دینے کی بات کہنا اور فوراً اس کے ردعمل کے طور پر سکینہ کے بے جان ہاتھوں سے ازار بند کھول کر شلوار نیچے سرکا دینے کا عمل، دماغ کی چولیں ہلا دیتا ہے۔ رضا کاروں کے ذریعے سکینہ کے ساتھ بار بار دہرایا جانے والا شرمناک منظر نگاہوں میں گھوم جاتا ہے اور فساد کے سنگین حالات کا پر تاثیر بیان کرتا ہے۔ اس کے بعد ایک باپ کی نفسیات کا بے حد خوبصورت اظہار سامنے آتا ہے۔ عام حالات میں کسی باپ کے سامنے بیٹی اگر یہ حرکت کرتی تو باپ کے لیے یہ انتہائی شرمناک بات ہوتی اور اس کے ردعمل کے طور پر وہ آنکھیں بند کر لے گا دوسری طرف گھوم جائے گا مگر بیٹی کے لیے دردر کی خاک چھانتا ہوا ایک پاگل باپ، بیٹی کی اس حرکت کو زندگی کی علامت سمجھ کر خوشی سے چلا پڑتا ہے۔ منٹو نے یہاں جو Treatment کیا ہے وہ بالکل Natural ہے اور کہانی کو لازوال بناتا ہے۔ اس کے بعد ڈاکٹر کا پسینے سے شرابور ہو جانا بھی کہانی کو ایک رخ عطا کرتا ہے۔ جب کہ ڈاکٹروں کا پیشہ ہی ایسا ہے اور ایسے حالات میں ننگ دھڑنگ لاشوں کا آنا کوئی غیر متوقع عمل نہیں ہے۔

منٹو کی یہ کہانی صرف دو لفظوں 'کھول' اور 'دو' پر ٹکی ہوئی ہے۔ پوری کہانی سے صرف ان دو لفظوں کو نکال دیا جائے تو کہانی خود بخود مر جائے گی یا پھر وہ منٹو کی کہانی نہ رہ کر کسی اور افسانہ نگار کی کہانی لگے گی۔

'کھول دو' اردو کی ایک مختصر سی کہانی ہے لیکن اپنی اثر آفرینی میں یہ کہانی اس قدر وسعت اختیار کر جاتی ہے کہ یہ ایک سچا اور دلدوز واقعہ لگتا ہے۔ قاری کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ انہیں حالات میں موجود ہے اور کہانی کا کردار وہ خود ہے۔ یہ وصف کسی بھی تخلیق کو

شاہکار بناتا ہے۔ کہانی ایک لڑکی، ایک فرد کی نہ ہوکر، پورے سماج کی کہانی بن جاتی ہے۔

'کھول دو' منٹو کی کفایتِ لفظی پر بھی دال ہے۔ منٹو کا قلم ہمیشہ جملے ناپ تول کر اور کہانی کے مرکزی خیال کی ضرورت کے تحت لکھتا ہے۔ فضول کی جملہ بازی منٹو کو پسند نہیں یہی وجہ ہے کہ منٹو کے افسانوں میں ہر لفظ بقولِ غالب گنجینۂ معانی کا طلسم ہوتا ہے اور اچھے شعر کی طرح قاری اور سامع کے ذہن ودل پر ہمیشہ کے لیے نقش ہو جاتا ہے۔

''کھول دو'' ہر اعتبار سے ایک مکمل اور اثر انگیز افسانہ ہے اور اردو افسانوں کا ایسا نگینہ ہے جسے عالمی زبانوں کے افسانوی انتخاب میں شامل کیا جاسکتا ہے۔

''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' بھی منٹو کے قلم سے نکلا ہوا شہ پارہ ہے۔ انسانی نفسیات خاص کر پاگلوں کی نفسیات کی یہ کہانی اپنے اختتام تک پہنچتے پہنچتے پڑھنے والے پر سحر طاری کر دیتی ہے اور اپنے اختتام پر ملک کے بٹوارے کے ذمہ داران کے منہ پر زبردست طمانچے کی شکل میں وار کرتی ہے۔

ملک کی تقسیم کے اعلان کے بعد ہجرتوں کا جو سلسلہ شروع ہوا اس نے جہاں عام انسانوں کے ذہنوں کو متاثر کیا وہیں قیدیوں اور خاص کر پاگلوں کو بھی۔ منٹو نے اس افسانے میں ایک پاگل خانے کا ذکر کیا ہے۔ پاگل خانے میں عجیب وغریب قسم کے پاگل ہیں۔ ایک پاگل جس کا نام محمد علی تھا اور جو کانگریس کا سرگرم رکن بھی رہ چکا تھا، خود کو محمد علی جناح کہنے لگتا ہے۔ اس کی دیکھا دیکھی ایک سکھ پاگل خود کو ماسٹر تارا سنگھ کہنے لگا۔

پاگل یوں تو ہوش وخرد سے محروم ہوتے ہیں لیکن ان کے اندر بھی وطن کی محبت کا جذبہ موجزن ہے اور وہ اپنی حرکتوں سے اس کا اظہار بھی کرتے رہتے ہیں۔ ملک کی تقسیم میں ان کے اپنے ان سے بچھڑ گئے ہیں۔ پہلے جو لوگ ملاقات کرنے آتے تھے، اب ان کا آنا بند ہو گیا ہے، اس کا اثر پاگلوں پر بھی پڑا ہے۔

ایک وکیل بھی پاگل ہو گیا ہے۔ ملک کی تقسیم میں اس کی محبوبہ امرتسر میں رہ گئی ہے۔ یہ بات اسے معلوم نہیں تھی کہ وہ لڑکی اس کو ٹھکرا کر کسی اور کی ہو چکی ہے۔ جب پاگلوں

کے تبادلہ کا وقت آتا ہے تو اسے اس کے پاگل ساتھی تشفی دیتے ہیں کہ تو ہندوستان جا کر اپنی محبوبہ سے مل سکے گا، لیکن وہ ہندوستان جانا نہیں چاہتا تھا، ایک تو اسے لاہور بہت پسند تھا، دوسرے اسے یہ خطرہ تھا کہ پتہ نہیں امرتسر میں اس کی وکالت چلے گی یا نہیں۔

پاگلوں میں ایک پاگل ''بشن سنگھ'' نام کا ہے جو اس کہانی کا مرکزی کردار ہے۔ اُسے پاگل خانے میں تقریباً ۱۵ سال ہو گئے ہیں۔ تقسیم ہند سے قبل اس کے گھر افراد اس سے ملنے آیا کرتے تھے اور وہ ان سے عجیب وغریب قسم کی باتیں کرتا تھا، مگر جب سے ملک تقسیم ہوا تھا اور اس نے پاگلوں کے تبادلے کا ذکر سنا تھا تو وہ اپنی عجیب وغریب باتوں میں ہندوستان اور پاکستان لفظ بھی بکنے لگا تھا۔

بشن سنگھ ایسا پاگل تھا جو پندرہ سال سے پاگل خانے میں صرف کھڑا ہی رہتا تھا۔ وہ نہ سوتا تھا نہ بیٹھتا تھا۔ کبھی کبھار دیوار سے ٹیک لگا لیا کرتا تھا۔ اس کا گاؤں ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' تھا۔ اسے اپنے گاؤں سے بے حد لگاؤ تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جب اس نے بٹوارے کی خبر سنی تو اسے یہ جاننے کی فکر دامن گیر ہوئی کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟ کیا وہ ہندوستان میں شامل ہو گیا یا ہنوز پاکستان میں ہے۔ وہ ہر کسی سے یہی سوال کرنے لگا ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کہاں ہے؟ اسی وجہ کر اس کا نام ٹوبہ ٹیک سنگھ ہی پڑ گیا۔ لیکن کوئی بھی اسے نہیں بتاتا کہ اس کا ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے۔ اس کے دل میں یہ خواہش بھی انگڑائی لیتی ہے کہ اس کے گھر سے جب کوئی آئے تو وہ اسے بتا دے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے:

> ''اس کی بڑی خواہش تھی کہ وہ لوگ آتے جو اس سے ہمدردی کا اظہار کرتے تھے اور اس کے لیے پھل مٹھائیاں اور کپڑے لاتے تھے۔ وہ اگر ان سے پوچھتا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے تو یقیناً اسے بتا دیتے کہ پاکستان میں ہے یا ہندوستان میں، کیوں کہ اس کا خیال تھا کہ وہ لوگ ٹوبہ ٹیک سنگھ سے ہی آتے ہیں، جہاں اس کی زمینیں ہیں۔''

(اردو کے تیرہ افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز، ص ۱۵۶-۵۷، مطبوعہ ۱۹۹۶ء)

پاگل خانے میں ایک ایسا پاگل بھی تھا جو خود کو خدا کہتا تھا، ایک دن بشن سنگھ نے اس سے بھی پوچھ لیا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟ تو اس نے پہلے تو بہت زور کا قہقہہ لگایا پھر بولا:

''وہ پاکستان میں ہے نہ ہندوستان میں، اس لیے کہ ہم نے ابھی تک حکم نہیں لگایا۔''

اردو کے تیرہ افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز، ص ۵۷۔۱۵۶، مطبوعہ ۱۹۹۶ء

منٹو نے یہاں سیاسی خداؤں پر طنز کیا۔ ہے کہ وہ صرف اپنا حکم چلا رہے تھے اور اصل خدا کی انہیں کوئی فکر نہ تھی۔

کہانی اپنے عروج کو پہنچتی ہے جب پاگلوں کو لاریوں میں لاد کر تبادلے شروع کیے جاتے ہیں۔ اس وقت کی پاگلوں کی ذہنی حالت کو منٹو نے بڑی فن کاری سے پیش کیا ہے۔ پاگل اس کے لیے بالکل تیار نہ تھے۔ اس لیے عجیب و غریب حرکتیں کرتے ہیں:

''پاگلوں کو لاریوں سے نکالنا اور ان کو دوسرے افسروں کے حوالے کرنا بڑا کٹھن تھا۔ بعض تو باہر نکلتے ہی نہیں تھے جو نکلنے پر رضا مند ہو تے تھے ان کو سنبھالنا مشکل ہو جاتا تھا۔ کیونکہ ادھر ادھر بھاگ اٹھتے تھے۔ کوئی گالیاں بک رہا ہے، کوئی گا رہا ہے، آپس میں لڑ جھگڑ رہے ہیں، رو رہے ہیں، بک رہے ہیں۔''

(اردو کے تیرہ افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز، ص ۱۵۹، مطبوعہ ۱۹۹۶ء)

بشن سنگھ کی باری آئی تو اس نے حسبِ معمول افسران سے بھی سوال کیا کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟ افسر نے جب اس سے کہا کہ پاکستان میں ہے تو وہ چیخ مار کر اپنے باقی ماندہ ساتھیوں میں شامل ہو گیا۔ پاکستانی سپاہیوں نے بہت زور مارا کہ کسی طرح وہ ہندوستان چلا جائے۔ لوگوں نے اسے سمجھایا بھی کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کو ہندوستان بھیج دیا جائے گا۔ پر وہ نہیں مانا اور رات بھر چلنے والی تبادلے کی کارروائی ختم ہوئی تو پو پھٹنے سے کچھ قبل

بشن سنگھ ایک زوردار چیخ مار کر گر پڑا۔ سب اس کی طرف لپکے، منٹو نے اس آخری منظر کی تصویر کشی اس طرح کی ہے کہ فلم کے منظر کی طرح واقعہ زندہ ہو کر قاری کی آنکھ کے ذریعہ دل میں اتر جاتا ہے۔

> ''سورج نکلنے سے پہلے ساکت و صامت بشن سنگھ کے حلق سے ایک فلک شگاف چیخ نکلی۔ ادھر ادھر کئی افسر دوڑے آئے اور دیکھا کہ وہ آدمی جو پندرہ برس تک دن رات اپنی ٹانگوں پر کھڑا رہا، اوندھے منہ لیٹا تھا، ادھر خاردار تاروں کے پیچھے ہندوستان تھا، ادھر ویسے ہی تاروں کے پیچھے پاکستان، درمیان میں زمین کے اس ٹکڑے پر جس کا کوئی نام نہیں تھا، ٹوبہ ٹیک سنگھ پڑا تھا۔''

(اردو کے تیرہ افسانے، مرتبہ: اطہر پرویز، ص ۱۶۰، مطبوعہ ۱۹۹۶ء)

افسانہ ختم ہو گیا۔ منٹو نے اس افسانے میں فسادات کے معاشرہ پر اثرات کو پاگلوں کے توسط سے دکھایا ہے۔ ساتھ ہی اس کہانی کے ذریعے ملک کی تقسیم کے ذمہ داران پر کاری چوٹ کی ہے۔ اپنے موضوع اور پیش کش کے اعتبار سے ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' اردو کا ایک لاجواب افسانہ ہے بلکہ یہ کہنا بھی بے جا نہ ہو گا کہ بٹوارے کے موضوع پر لکھے گئے کسی بھی زبان کے افسانوں میں اس کا کوئی مقابلہ نہیں۔

'ٹوبہ ٹیک سنگھ' بظاہر پاگلوں کی کہانی ہے۔ لیکن منٹو نے پاگلوں کے ذریعہ سماج کے درد کو زبان عطا کی ہے اور تقسیم کے ذمہ دار سیاست دانوں پر طنز کیا ہے۔ یہی نہیں یہ کہانی ایک تجربہ بھی ہے۔ اس کہانی میں مرکزی کردار کی حیثیت کسی گوشت پوست کے انسان کو حاصل نہیں ہے بلکہ زمین کے ایک ٹکڑے، جس کا نام 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' ہے کو مرکزی کردار کی حیثیت حاصل ہے۔ پورے افسانے میں ٹوبہ ٹیک سنگھ کی گردان، قاری کو سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ راتوں رات زمینوں کو یہ تقسیم، کیا انسانوں کو، ان کے جذبات اور احساسات کو بھی تقسیم کر سکتی ہے۔

اپنے نام سے کسی انسان کا احساس کرانے والے ٹوبہ ٹیک سنگھ، منٹو کی فنی چابکدستی سے گاؤں کا نام نہ رہ کر ایک زندہ کردار کے طور پر سامنے آتا ہے۔ اردو افسانے میں کم افسانے ایسے تخلیق ہوئے ہیں کہ علاقے، خطے، گاؤں یا زمین کے ٹکڑے کے نام کو فن کار نے اس طرح تراشا خراشا ہے کہ وہ ہمیشہ کے لیے زندہ کردار کی شکل میں اپنی شناخت قائم کر گیا ہو۔

نیا قانون، ٹھنڈا گوشت، کھول دو، ٹوبہ ٹیک سنگھ، افسانوں میں منٹو کے قلم نے جس عمدگی سے سماج کی مختلف النوع تصاویر پیش کی ہیں، وہ منٹو کا ہی خاصا ہے۔ ان تمام کہانیوں میں ترقی پسندی کے عناصر، عوام مسائل، عوامی زندگی اور انسانوں کا دکھ درد، انسانی نفسیات کے پس منظر میں بڑی فن کاری سے نمایاں ہوتے ہیں اور منٹو کو ترقی پسند ثابت کرنے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

منٹو ترقی پسند تھا یا نہیں؟ یہ امر بحث طلب ہے۔ ایک زمانہ میں ضرور منٹو کو اس تحریک اور اس کے مقاصد سے لگاؤ تھا۔ لیکن بعد میں ترقی پسند ادیب و شعرا کے عجیب و غریب رویے سے اکتا اور جھلا کر منٹو نے خود کو کنارہ کش کر لیا تھا اور پھر ساری عمر منٹو ترقی پسند ادیب و شعرا کا مذاق اڑاتا رہا۔

جہاں تک منٹو کے افسانوں میں ترقی پسند تحریک کے عناصر کی تلاش کا مسئلہ ہے تو یہ بات واضح ہے کہ ترقی پسند تحریک کے بعض اوصاف میں حقیقت نگاری اور سماج کے پسماندہ طبقات مثلاً مزدوروں، کسانوں، روز مرہ کے کمانے والوں اور پسماندہ افراد کی زندگی اور مسائل پیش کرنا شامل تھا۔ منٹو کے یہاں، ام انسان اپنی روز مرہ کی زندگی کے اہم مسائل کے ساتھ نظر تو آتا ہے۔ لیکن منٹو ان کو صرف فن کے نقطۂ نظر سے ادب برائے ادب کے تحت من وعن پیش کر دیتا ہے۔ ان کے اندر انقلاب یا بیداری پیدا کرنا منٹو کا کبھی مقصود نہیں رہا۔ جب کہ اس کے برعکس ترقی پسند ادیب و شعرا نے سماج کے پسماندہ طبقات کی کہانی لکھتے وقت اس مقصد کو خصوصی طور پر پیشِ نظر رکھا۔ اس کی اچھی مثالیں کرشن چندر اور

دوسرے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں بہ آسانی مل سکتی ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے منٹو کے افسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو ہمیں سوائے اس کے کہ حقیقت نگاری، انسان دوستی اور پسماندہ طبقات کے افراد کی کہانی ملنے کے اور زیادہ کچھ نہیں ملتا۔ جس پر ترقی پسندی کے اثرات ہوں۔ منٹو کے افسانے نیا قانون، کھول دو، ٹھنڈا گوشت، ٹوبہ ٹیک سنگھ ہوں یا دیگر دوسرے اہم افسانے..... ان میں ترقی پسند تحریک کے مذکورہ عناصر تو مل جاتے ہیں لیکن یہ افسانے ان عناصر کی بنیاد پر اہم نہیں ہیں۔ ان کی انفرادیت اور اہمیت کے پیچھے ان کا موضوع، ان کا Treatment اور منٹو کا مخصوص اسلوب ہے۔ لہٰذا یہ سوال اب بھی قائم ہے کہ منٹو ترقی پسند تھا یا نہیں؟ میری رائے میں منٹو کے افسانوں کی جملہ خوبیوں کو پیشِ نظر رکھا جائے تو ان کی بنا پر منٹو کو ترقی پسند افسانہ نگاروں کے خانے میں رکھنا، ان کے ساتھ ناانصافی ہوگی۔ لیکن ترقی پسندی کے بعض اوصاف کی نشاندہی کا خیال رکھتے ہوئے اگر منٹو کو ترقی پسندی کے خانے میں بھی رکھ لیا جائے تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں ہے..... اس سے منٹو کے مقام و رتبے میں کوئی حرف آنے والا نہیں، ہاں ترقی پسند تحریک کو تقویت ضرور ملے گی۔

سریندر پرکاش کے چار افسانے

بلاشبہ بیسویں صدی اردو افسانے کے لحاظ سے کافی اہمیت کی حامل ہے اور جب اس کے گزر جانے کے بعد ہم افسانے پر ایک نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں افسانے کے ابتدائی خدو خال، رومان پسندی، حقیقت پسندی، ترقی پسندی، جدیدیت اور آخر میں مابعد جدیدیت جیسے اہم موڑ نظر آتے ہیں۔ اردو افسانہ اپنے صد سالہ نشیب وفراز سے گذرتے ہوئے نئی سمتوں کی جانب گامزن ہے۔ ان کے اس سفر میں چند ایسے افسانہ نگار بھی ہیں جن کی حیثیت اس سفر میں سنگ میل کی ہے، جنہیں ہم اردو افسانے کا موڑ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ایسے افسانہ نگاروں میں آزادی کے بعد سریندر پرکاش کا نام اہم ہے۔ سریندر پرکاش کا نام آتے ہی ایک پورے رجحان کا منظر نامہ شدت کے ساتھ ذہن میں آجاتا ہے جسے جدیدیت کے نام سے موسوم کیا گیا۔

جدیدیت کے مثبت رویے جن چند افسانہ نگاروں کی تخلیق کے طفیل نہ صرف زندہ رہے بلکہ پسندیدگی کی نظر سے دیکھے گئے، ان میں سریندر پرکاش کو کسی طور پر چھوڑا نہیں جاسکتا۔ سریندر پرکاش اپنے افسانوں کے ذریعے ایک نئی سوچ اور فکر لیے نمودار ہوئے اور روایتی افسانے سے انحراف کرتے ہوئے اساطیر خاص کر ہندو اساطیر، پراسراریت، علامت اور تمثیل کے ذریعے اردو افسانے کو ایک نئی شکل وصورت عطا کرتے ہیں سریندر پرکاش کے افسانوں کا وصف جہاں اساطیر پُر اسراریت اور علامت ہے وہیں دلکش اور جادوئی نثر ان کے افسانوں میں رمزیت عطا کرتی ہے۔ ساتھ ہی موضوع کو پُر اثر اور سحر انگیز

بنانے میں تعاون بھی۔ ان کے بعض افسانوں میں افسانے کی روایتی ہیئت بھی منہدم ہوتی نظر آتی ہے۔ ایسے افسانوں میں ان کا اسلوب خاصی اہمیت اختیار کر جاتا ہے اور اس کی جزئیات افسانے کے لازمی عناصر کا مقام حاصل کر لیتی ہیں۔ ان کے اسلوب پر اظہار خیال کرتے ہوئے پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

"سریندر پرکاش کے افسانوں میں لفظوں کے معنوی اور منطقی معنوں کے پیچھے ایک اور جہان معنی آباد نظر آتا ہے۔ وہ استعاروں کے جال سے علامتی معنوں کی ایک وسیع اور روشن فضا قائم کر دیتا ہے۔ اس کی پرچھائیاں اُجلی، نمایاں اور متحرک ہوتی ہیں اور واقعات کا ایک دریا سا اپنے جبلی اور فکری اُتار چڑھاؤ کے ساتھ سامنے آتا ہے۔"

(اردو افسانہ روایت اور مسائل، صفحہ ۵۱۳)

سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری اپنے مخصوص رنگوں کے لیے مشہور ہے۔ اساطیر، علامت اور اسراریت سے مملوان کے افسانے اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔ افسانہ نگار کو جن افسانوں سے مقبولیت ملی ان میں 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'، 'بجوکا'، 'قلقارمس'، 'ایک حلفیہ بیان' قابل ذکر ہیں۔ ان کے بعض افسانوں پر منفی ریمارکس بھی آئے۔ کچھ نے انہیں جدیدیت کے منفی افسانے بھی کہا۔ ان میں 'سرنگ' اور 'بچی ژان' ایسے ہی متنازع افسانے ہیں۔ میں نے سریندر پرکاش کے چار افسانے 'بجوکا'، 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'، 'بچی ژان' اور سرنگ کا مطالعہ کرنے کی کوشش کی ہے۔

بجوکا:

'بجوکا' اپنے موضوع، اسلوب اور رویے Treatment کے لحاظ سے اردو کا اہم افسانہ شمار کیا جاتا ہے۔ اس افسانے میں سریندر پرکاش، پریم چند کی بامعنی توسیع نظر

آتے ہیں۔ وہ نہ صرف پریم چند کے کردار 'ہوری' کو ایک بار پھر زندہ کرتے ہیں بلکہ دیہات کا وہ منظر نامہ تخلیق کرتے ہیں جو پریم چند کا خاصہ تھا۔

'بجوکا' ایک اہم اور منفرد افسانہ ہے، جس کی کہانی مختصراً یوں ہے کہ ہوری نام کا کسان اپنی محنت کی کمائی، فصل کو جب کاٹنے پہنچتا ہے تو یہ دیکھ کر حیران و ششدر رہ جاتا ہے کہ کوئی اس کی فصل کاٹ رہا ہے۔ وہ کوئی اور نہیں خود اس کا بنایا ہوا 'بجوکا' ہوتا ہے جسے اس نے فصل کی حفاظت کے لیے بنایا تھا۔ اس کے ہوش جاتے رہتے ہیں۔ معاملہ پنچایت میں جاتا ہے اور فیصلہ 'بجوکا' کے حق میں ہو جاتا ہے۔ ہوری واپس کھیت میں آ کر گرتا ہے اور ہمیشہ کے لیے رخصت ہو جاتا ہے۔

الفاظ کی سطح پر بظاہر عام فہم اور سادہ سا یہ افسانہ اپنی ہر سطر میں گہری معنویت اور مستحکم علامت لیے ہوئے ہے۔ افسانے میں دو مرکزی کردار ہے۔ ایک ہوری کسان اور دوسرا ہوری کے ذریعے بنایا ہوا 'بجوکا'۔ پریم چند کا ہوری سریندر پرکاش کے یہاں بدلا نہیں ہے۔ وہ مظلوم کسان تھا، سو آج بھی ہے۔ اپنی نظروں کے سامنے اپنی اولاد کی طرح پرورش کردہ فصل کو کسی اور کے قبضے میں جاتا ہوا دیکھتا ہے۔ احتجاج بھی کرتا ہے، انصاف کی دہائی بھی دیتا ہے لیکن کچھ حاصل نہیں ہوتا۔ انصاف کرنے والے ظالموں کا ساتھ دیتے ہیں۔ سریندر پرکاش کا ہوری ظلم کی تاب نہ لا کر جان دے دیتا، لیکن جاتے وقت نصیحت کر جاتا ہے: ''میں تمھیں نصیحت کرتا ہوں، اپنی فصل کی حفاظت کے لیے پھر کبھی 'بجوکا' نہ بنانا۔'' مرنے سے قبل اپنے ناصحانہ بیان میں 'ہوری' وصیت کرتا ہے کہ اسے بجوکا بنا دینا تا کہ وہ تمہاری فصلوں کی حفاظت کرے۔ سب کچھ ایسا ہی ہوتا ہے اور آخر میں 'بجوکا' اپنی ٹوپی اتار کر سینے سے لگا لیتا ہے اور سر جھکا دیتا ہے۔ کہانی کا آخری جملہ جہاں ایک طرف 'بجوکا' کے عمل کو ہوری اور روایات کی تعظیم سے تعبیر کرتا ہے۔ وہیں دوسری طرف غیر ضروری بھی لگتا ہے۔

افسانے کا سب سے جاندار کردار 'بجوکا' ہے جو گھاس پھونس اور بانس کا ایک بے جان پتلا ہوتے ہوئے بھی جاندار ہے۔ یہاں سریندر پرکاش کا اساطیری رنگ اپنا ہلکا سا

نقش چھوڑتا ہے۔سریندر پرکاش نے 'بجوکا' کو زندہ دکھا کر سب کو مبہوت کر دیا۔

''بجوکا'' نگہبان اور محافظ کی علامت ہوتا ہے۔محافظ کا کام حفاظت کرنا ہوتا ہے لیکن بدلتے عہد نے جہاں تہذیبی اقدار کو متبدل کیا، وہیں بعض الفاظ و علائم کے معنی بھی بدل دیے۔ بظاہر جو چیزیں ہمارے فائدے کے لیے مقرر کی گئی تھیں وہ مضر ثابت ہونے لگیں۔بعض کے اثرات واضح اور بعض غیر واضح۔آج تک ہم لوگ جس شے کو اپنے نفع کا ذریعہ سمجھ رہے تھے، سریندر پرکاش نے یہ باور کرادیا کہ وہ چیز اپنے وجود کے بقا کے لیے، ہماری زندگی کے لمحات چرا رہی ہے۔'بجوکا' جسے اب تک ہم صرف فصلوں کے محافظ کے طور پر لیتے تھے ہمیں کیا پتہ تھا کہ وہ امر بیل اور جونک کی طرح اپنے پرورش کرنے والے کے خون سے زندہ ہے۔افسانے میں سریندر پرکاش کاTreatment بجوکا کو استحکام بخشتا ہے۔

''جس دن تم نے مجھے بنانے کے لیے بانس کی پھانکیں چیری تھیں،
انگریز شکاری کے پھٹے پرانے کپڑے لائے تھے، گھر کی بے کار ہانڈی پر میری آنکھیں، ناک، کان اور منہ بنایا تھا، اسی دن ان سب چیزوں میں زندگی کلبلا رہی تھی اور یہ سب مل کر میں بنا اور میں فصل پکنے تک یہاں کھڑا رہا اور ایک درانتی میرے سارے وجود میں سے آہستہ آہستہ نکلتی رہی۔'' (بجوکا سے)

یہ کہانی صرف گاؤں کے کسان ہوری کی نہیں، بلکہ یہ ہم سب کی کہانی لگتی ہے۔ آج ہم ہر قدم جانے اور انجانے میں کتنوں کو اپنے خلاف کھڑا کرتے ہیں اور جب وہ اپنا حق مانگتا یا ہماری مخالفت کرتا ہے تو ہم حیران کیوں ہوتے ہیں۔دراصل سریندر پرکاش اس کہانی کے ذریعے ہمیں جھنجھوڑنے اور بیدار کرنے کا کام کر رہے ہیں۔وہ آگاہ کر رہے ہیں کہ ہم جس حالت میں ہیں اور جس محافظ پر بھروسا کیے بیٹھے ہیں وہ اندر اندر ہمیں کھوکھلا کر رہا ہے۔کھیت کی باڑھ یا مینڈ ہی اگر کھیت کو ہضم کرنا شروع کر دے تو حشر کیا ہوگا؟

کہانی ہمارے ملک (ہندوستان) اور عموماً ان تمام ممالک پر گہرا طنز ہے جن کی

آمدنی کا ایک بڑا حصہ 'دفاع' پر خرچ ہو رہا ہے۔ ہوری اور اس کے اہل خانہ اسی طرح بے روزگاری اور فاقہ کشی جھیلتے رہیں گے۔ جب ان کی روزی روٹی پر صرف ہونے والا ایک بڑا حصہ، دفاع پر صرف ہوتا رہے گا۔

'بجوکا' زبان و بیان اور اسلوب کے نقطۂ نظر سے سادہ افسانہ ہے۔ لیکن اتنا سادہ بھی نہیں کہ اس کی معنویت کو گہرائی اور گیرائی بخشنے میں رخنہ ہو۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ سریندر پرکاش کے کئی دوسرے افسانوں کے مقابلے اس کی نثر سہل اور کم پُر اسرار ہے۔ موضوع جس اسلوب کا متقاضی تھا، سریندر پرکاش نے اس کا حق ادا کیا ہے۔

'بجوکا' میں علامت نگاری بدرجہ اتم موجود ہے۔ 'بجوکا' کا حلیہ ہماری توجہ اپنی جانب مبذول کرتا ہے۔ خاص کر انگریز شکاری کے ہیٹ اور کپڑے۔ جو ہمارا ذہن انگریز افسران کی طرف لے جاتے ہیں، جنہیں عام ہندوستانی خاص کر کسان اپنا دشمن سمجھتے تھے۔ جو پکی ہوئی فصل پر اپنا حصہ لے جاتے تھے۔ کبھی کبھی وہ حصہ پوری فصل کی شکل میں بھی ہوتا تھا۔

پورا افسانہ مجموعی اعتبار سے بھی اور جزئیات کی رو سے بھی سماجی اور سیاسی حالات کی علامت ہے۔ سریندر پرکاش جسے سجانے، سنوارنے میں کامیاب ہیں۔ 'بجوکا' پر اظہار کرتے ہوئے مہدی جعفر لکھتے ہیں:

> "ہوری کے کھیت میں بانس کی پھانکیں اور گھر
> کی بے کار ہانڈی اور انگریز شکاری کے ہیٹ
> اور اس کے پھٹے ہوئے خاکی کپڑوں سے
> کھیت کی نگرانی کے لیے بنا کر نصب کیے گئے
> جامد بجوکا میں جان ڈال کر اسے زندہ مخلوق کی
> حیثیت سے فعال کر دینا اور کہانی کے طنز کا
> جیتا جاگتا کردار بنا دینا، جو ہوری کی لہلہاتی
> فصل کو کاٹ لے جاتا ہے۔ سریندر پرکاش

کا ہی کام ہے۔" (ارسطو، پیغام اور سریندر
پرکاش، آج کل، جون ۲۰۰۱)

'بجوکا' اردو افسانے کا ایسا سرمایہ ہے جس کی اہمیت ہر عہد میں قائم رہے گی اور جو ہماری زندگی کا آئینہ بن کر ہمیشہ ہمیں آئینہ دکھاتا رہے گا۔

دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم:

"دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" بھی جدیدیت کے رجحان کا ایک اچھا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری میں خاص اہمیت کا حامل ہے۔ کہانی کی تلخیص کچھ یوں ہے:

سمندر اور میدان سے گزرنے کے بعد وہ وادی میں اتر گیا۔ کچھ لوگ تھوتھنیاں اٹھائے اس کی طرف دیکھ رہے تھے اور ان کی گردنوں کی گھنٹیاں الوداع الوداع کہہ رہی تھیں۔ وادی میں سورج مسکراتا ہوا پہاڑ پر سیڑھی چڑھ رہا تھا۔ گرد آلود پگڈنڈیوں کو چھوڑ کر چکنی سڑکوں سے گزرتا ہوا وہ ایک کشادہ مکان کے پھاٹک پر رکا۔ خاموشی میں اس کی آواز گونجی، دروازے نے بانہیں پھیلا کر خیر مقدم کیا۔ ڈرائنگ روم کی آرائش سے اس نے اندازہ کیا کہ یہاں کا رہنے والا خوش سلیقہ آدمی ہوگا اور دونوں گرم جوشی سے ملیں گے۔ اس نے گل دان اور آتش دان کو چھوا، اس کا ہاتھ لگنے سے ایک تصویر گر جاتی ہے۔ تصویر میں ایک آدمی گود میں ننھی سی بچی کو اٹھائے ہوئے ایک عورت کے ساتھ بیٹھا مسکرا رہا ہے۔ برآمدے سے کسی کے لاٹھی ٹیک کر چلنے کی آواز آ رہی تھی۔ مسلسل اور باقاعدہ۔ اس نے محسوس کیا کہ یہ سمندر کنارے کا کوئی شہر ہے اور برف گر رہی ہے۔ لیکن اس نے کھڑکی سے ہاتھ باہر نکالا تو برف نہیں تھی۔ وہ غم زدہ ہو جاتا ہے۔ اتنے میں اس کے ذہن سے ایک سانپ نکلا اور تیز سرخ زبان نکالے ہوئے بیڈروم میں چلا گیا جہاں ایک عورت انگڑائی لے رہی تھی اور ایک بچی کھیلتی ہوئی نظر آ رہی تھی۔ باہر برآمدے میں مسلسل لاٹھی ٹیکنے کی آواز گونج رہی ہے۔

برآمدے میں ایک اندھا آدمی لاٹھی ٹیک کر چل رہا ہے۔ اس نے اسے روکنا چاہا۔ لیکن وہ برآمدے کے موڑ سے گذر گیا۔ اس نے بڑی حسرت سے سوچا کہ کاش ڈرائنگ روم کی ہر چیز اس کی ہوتی لیکن اسے اپنا وجود زمین پر اوندھا پڑا ہوا محسوس ہوا۔ وہ رونے لگا۔ لاٹھی کی آواز پھر آئی، اس نے بوڑھے کو لپک کر پکڑنے کی کوشش کی لیکن ناکام رہا۔ برآمدے کے پاس کانسے میں ڈھلا ہوا ایک بوڑھا ناریل پی رہا تھا۔ اس نے سوچا وہ بھی اسی طرح بیٹھا تمبا کو پیتا۔ جواب ملا کہ کانسے میں ڈھلنا پڑے گا۔ وہ سوچنے لگا کہ ایک بپھرے ہوئے سمندر، ریت اڑاتے ہوئے صحرا اور برف باری کے طوفان میں اکیلا انسان کیا کرسکتا ہے۔ وہ ابھی مکان کے خوش سلیقہ انسان کے ملنے کے انتظار میں ہی تھا کہ آواز آئی۔ چلو، دیر ہورہی ہے۔ وہ ڈرائنگ روم کو للچائی ہوئی نظروں سے دیکھنے لگا۔ آواز پھر آئی یہ سب تمہارا ہی تو ہے مگر اب مہلت نہیں۔ وہ کسی انجانی چیز کے کھوجانے کے احساس میں پھوٹ کر رونے لگا۔ بے بس ہوکر اس نے کہنا چاہا اگر کبھی کوئی کمزور بے سہارا کشتی سے ساحل آلگے تو سمجھ لینا کہ وہ میں ہوں۔ کہانی ختم ہوجاتی ہے۔

کہانی قدیم وجدید عہد کو ملاتی ہوئی مختلف تصویروں کی عکاسی کرتی ہے۔ پہلے پیرا گراف میں تھوتھنیاں اور گھنٹیاں قدیم عہد کی عکاسی کرتی ہیں۔ وادی میں نئے راستوں پر چلتے ہوئے دل میں رہ رہ کے امنگ سی پیدا ہوتی ہے۔ یہ دراصل زندگی میں ہمیشہ آگے بڑھتے رہنے کی علامت ہے۔ سورج مسکراتا ہوا پہاڑ کی سیڑھیاں چڑھ رہا تھا، وقت کا سفر ظاہر ہوتا ہے اور جب انسان تھک جاتا ہے یعنی شام ہوجاتی ہے تو وہ ایک مکان میں داخل ہوتا ہے۔ شام اداسی کا استعارہ ہے۔ پھر اسے یوں محسوس ہوا جیسے کوئی پکار رہا ہے۔ یہ اشارہ اس کے تنہا رہ جانے کا ہے۔ ڈرائنگ روم کا نظارہ اسے بے تاب کردیتا ہے۔ مصنف نے اس جگہ آتش دان میں آگ بجھ چکی ہے، دکھایا ہے جس سے قدروں کا زوال مراد ہے۔

عورت، مرد اور بچی کی تصویر سے خاندانی قربت اور احساس مسرت کی عکاسی ہوتی ہے جو مرکزی کردار کے ماضی کا ایک حصہ تھا۔ برآمدے میں لاٹھی ٹیک کر چلنے والا کون

ہوسکتا ہے؟ وقت ہی ہے جو مسلسل سفر پر رہتا ہے اور کسی کے روکے نہیں رکتا۔ بوڑھے کو اندھا دکھایا ہے۔ وقت بھی اندھا ہوتا ہے اور ایک موجز دریا کی مانند جو زمانے کے نشیب وفراز سے لاپروا، مسلسل اپنے سفر پر گامزن رہتا ہے۔

سرخ زبان والا سانپ، مصنف کے کردار کے اندر چھپی جنسی نا آسودگی کا استعارہ ہوسکتا ہے جو فوراً بعد میں عورت اور بچی کے ذکر سے مزید واضح ہو جاتا ہے۔ کمرے کے باہر لاٹھی کی آواز مسلسل آ رہی ہے۔ یعنی وقت مسلسل سفر میں ہے۔ دوسرے وہ اس انسان سے ملنا چاہتا ہے، کمرے کی حسین چیزوں کو اپنانا چاہتا ہے۔ عورت اور بچی کی طرف اپنائیت سے دیکھتا ہے۔ مگر اسے کامیابی نہیں ملتی۔ یہ اشارہ ہے قدیم و جدید تہذیبوں کے ٹکراؤ کا، اقدار کی شکست وریخت کا، نا آسودہ خواہشات کے اظہار کا۔

ڈرائنگ روم دراصل ہمارے معاشرے کی علامت ہے اور پہاڑیوں اور وادیوں سے نکل کر آنے والا شخص، عہد قدیم کا انسان ہے۔

سریندر پرکاش کے افسانوں کے بارے میں پروفیسر نارنگ لکھتے ہیں:

''سریندر پرکاش نے جدید انسان کے ذہنی مسائل کو اپنا نشانہ بنایا ہے۔ اس کی کہانیاں زبان و بیان کے ایجاز اور تہہ در تہہ علامتوں کی معنویت کی وجہ سے ممتاز ہیں۔ وہ بظاہر نہایت سادہ زبان استعمال کرتا ہے۔ جیسے کوئی روانی سے بے تکلف لکھے چلا جاتا ہو، لیکن ہر سطر گہرے غور وفکر کا نتیجہ ہوتی ہے اور چند ہی جملوں کے بعد احساس ہونے لگتا ہے کہ پڑھنے والے کو ذہنی چیلنج کا سامنا ہے۔''

سریندر پرکاش کا شمار اردو کے ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے اساطیر کو کامیابی کے ساتھ استعمال کیا ہے، جن کی کہانیوں میں پُراسراریت کا عنصر غالب ہوتا ہے۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' میں بھی سریندر پرکاش کی افسانہ نگاری کے یہ اوصاف اپنا احساس دلاتے ہیں۔ کہانی کی شروعات ہی قاری کے ذہن پر ایک ایسی پراسرار

فضا کا تانا بانا بنتی ہے کہ قاری اس سے نکل نہیں پاتا۔ جوں جوں کہانی آگے بڑھتی ہے کہانی کی پُراسراریت، شفاف وغیر شفاف واسطوں سے گزرتی ہوئی آگے بڑھتی ہے۔ ڈرائنگ روم کی فضا بھی کم پراسرار نہیں ہے۔ لاٹھی ٹیکتا ہوا بوڑھا، پہلی قرأت میں وقت کا استعارہ معلوم نہیں پڑتا اور قاری کے ذہن کو بھٹکاتا ہے۔

سریندر پرکاش اپنے افسانوں میں جذبات نگاری کا مظاہرہ بھی اکثر کرتے ہیں۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' میں سریندر پرکاش کہانی کے مرکزی کردار کے جذبات کو انگیز کرتے ہیں۔ اس کے اندر کا انسان اس وقت جاگ اٹھتا ہے جب وہ ڈرائنگ روم میں مرد عورت اور بچی کی تصویر دیکھتا ہے۔ وہ تصویر دیکھ کر اپنے آپ پر قابو نہیں رکھ پاتا۔ اسے اپنا ماضی یاد آتا ہے اور پھر اسے محسوس ہوتا ہے کہ تصویر کا مرد وہ خود ہے اور یہ ڈرائنگ روم جسے وہ ایک غیر کی طرح دیکھ رہا ہے، دراصل اس کا اپنا ہے۔ اس کے اندر ان سب کو ایک بار پھر اپنا لینے کی خواہش شدت اختیار کر جاتی ہے۔ لیکن وقت کا نامہربان پنجہ اسے جکڑ لیتا ہے اور وقت کے خاتمے کا اعلان ہو جاتا ہے یعنی موت کی آمد آمد ہے۔ اب دل کی کسی خواہش کی تکمیل کی کوئی گنجائش نہیں۔ سریندر پرکاش نے کہانی کو اختتام پر بے حد جذباتی بنا دیا ہے۔ ایک انسان جو زندگی کے تھپیڑوں کا مارا ہوا، جب خود کو اور اپنی تہذیب و اقدار کو پہچان کر اسے اپنانا چاہتا ہے تو وقت کا گھڑیال پردہ گرنے کا کا اعلان کر دیتا ہے۔

یہ کہانی آج کے معاشرے کی جیتی جاگتی کہانی ہے۔ معاشرے میں تہذیبی اقدار کا زوال جس برق رفتاری سے ہو رہا ہے، اس کا اشارہ ہے۔ ڈرائنگ روم ہمارا معاشرہ ہے جہاں ہم سب سانسیں لیتے ہیں، جہاں ہماری خانگی زندگی بھی اور ہماری خواہشات کا سمندر بھی ہے۔

مذکورہ کہانی جدیدیت کے رجحان کی رجحان ساز کہانی ہے۔ اس میں علامتوں اور استعاروں کا خوبصورت استعمال تو ہے ہی، جذبات نگاری اور جزئیات نگاری کا بھی حسین سنگم ہے۔

چچی ژان:

''چچی ژان'' سریندر پرکاش کا ایک مشہور افسانہ ہے۔ سریندر پرکاش جنہوں نے دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم، برف پر مکالمہ باز گوئی اور بجوکا جیسے افسانوں سے اس رجحان کے مثبت رویے کی آبیاری کی۔ ''چچی ژان'' جیسا افسانہ بھی تخلیق کیا۔ کہانی کی تلخیص اس طرح ہے:

کچھ دوست جن میں کہانی کا مرکزی کردار واحد متکلم یعنی ''میں'' بھی شامل ہے۔ آپس میں ''چچی ژان'' نامی ایک شخص (پتہ نہیں وہ کیا ہے) کے بارے میں گفتگو کرتے ہیں۔ ان میں سب سے بوڑھا اور سب سے سمجھدار آدمی ''چچی ژان'' کی خصوصیات بتاتا ہے کہ اس کی دائیں ہتھیلی پر کھتری اگی رہتی ہے اور بائیں ہاتھ میں شنکھ رہتا ہے۔ لیکن آج تک کسی نے اسے دیکھا نہیں ہے۔ صرف سنا ہے اس کے بارے میں۔ ایک شخص جس نے اسے دیکھا تھا، اس کی موت ہو چکی ہے۔ شہر اپنے معمول پر ہے۔ وقت بدلتا رہتا ہے۔ ہر اس شخص کی موت ہو جاتی ہے جس نے چچی ژان کے بارے میں سنا تھا۔ اسی طرح یکے بعد دیگرے رہ سبھی لوگ جنہوں نے اس کے بارے میں سنا تھا، مر جاتے ہیں، صرف چچی ژان بچ جاتا ہے۔ فصل پکی کھڑی تھی کچھ لوگ کاٹنا چاہتے ہیں۔ کچھ لوگ چاہتے تھے کہ فصل نہ کاٹی جائے تا کہ چچی ژان آئے تو دیکھ کر خوش ہو جائے کہ ہم نے بھوکوں رہ کر، سب کچھ ایسا ہی رہنے دیا۔ مگر کوئی فیصلہ نہ ہو سکا

ایک بار پرانے زمانے میں، جب چچی ژان آیا تھا، تو راجہ اور رانی میں بہت زوروں کا جھگڑا ہوا تھا، شہر کے تمام دروازے بند کر دیے گئے تھے، خندقوں میں سپاہی بندوقیں تانے بیٹھے رہتے تھے۔ پھر یہ ہوا کہ لوگوں کے وفد نے راجہ رانی کا جھگڑا ختم کرایا۔ لیکن پھر اچانک ایک دن محل کے اندر راجہ اور رانی کی لاشیں پڑی تھیں۔ رانی کا خنجر راجہ کے اور راجہ کا خنجر رانی کے جسم میں پیوست تھا۔

زمانہ گزرتا گیا۔ چی ژان نہیں آیا تو اس کا انتظار فضول ہوتا گیا، 'میں' بوڑھا ہوگیا۔ پھر ایک دن اچھے خاصے موسم میں کچھ باوردی لوگ میرے گھر کو اٹھا کر میرا سر کاٹنے کے لیے لے جانے لگے۔ میں بہت چیخا چلایا مگر سب بے کار، بے سود۔ میں بے حال ہو کر گھر کی زمین پر ہی بیٹھ گیا۔ کچھ ہی دیر بعد کچھ مزدور قسم کے لوگ کدال اور پھاوڑے لے کر آئے اور اس کے پاس کی زمین کھودنے لگے۔ گڑھا جب بہت گہرا ہو گیا، تب اچانک شور بلند ہوا ''مل گیا۔ مل گیا۔'' رسہ لایا گیا، اندر لٹکا کر کھینچا گیا۔ رسہ سے بندھا ایک بڑا ہی نحیف، مردہ صورت آدمی گڑھے سے باہر آیا۔ لوگوں نے پوچھا تم کون ہو، تو اس نے بتایا کہ وہ چی ژان ہے۔ چاروں طرف چیخیں بلند ہونے لگیں۔ پھر بھیڑ سے وہی سمجھدار بوڑھا نکل کر بولا کہ گویا میں مر چکا ہوں لیکن پھر بھی سمجھانے آیا ہوں کہ چی ژان کے سیدھے ہاتھ کی ہتھیلی پر کھتری اور وہ بائیں ہاتھ میں شنکھ تھامے ہوگا۔ گڑھا اور کھود کر اس کے دونوں ہاتھ نکال کر دیکھو (چی ژان کے دونوں ہاتھ جڑ سے کٹے ہوئے تھے۔) یہ سنتے ہی سب گڑھے میں چھلانگیں لگاتے ہیں۔ باہر صرف 'میں' کا نحیف جسم اور چی ژان کا مردہ مجسمہ رہ جاتا ہے۔ پھر سارے شہر کی عورتیں سیاہ لباس پہنے اپنے گھروں سے نکلیں اور چھاتیاں پیٹ پیٹ کر ہم دونوں کی طرف بڑھنے لگیں۔ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

چی ژان جو کہانی کے شروع سے ہی ایک معمہ بنا ہوا ہے۔ اس کی جو علامتیں بتائی گئی ہیں اس سے ایک ہی شبیہ ابھرتی ہے اور وہ ہے کرشن کی۔ لیکن کہانی کے بعض مقامات پر یہ شبیہ مناسب نہیں لگتی۔

> ''پرانے زمانے میں جب ایک بار چی ژان آیا تھا تو راجہ اور رانی میں بہت زوروں کا جھگڑا ہوا تھا۔ شہر کے تمام دروازے بند کر دیے گئے تھے اور خندقوں میں سپاہی بندوقیں تانے بیٹھے رہتے تھے۔''

کرشن کے زمانے کی وہ کون سی لڑائی تھی جس میں خود راجہ۔ رانی کے مابین جھگڑا ہوا ہو اور پھر سپاہیوں کا سخت پہرہ لگا دیا گیا ہو۔ پھر یہ بات کہ اسے کسی نے نہیں دیکھا تھا اور

جس نے دیکھا تھا وہ مر گیا۔ پھر اس کے متعلق سننے والا بھی مر گیا۔ پھر کہانی کا اختتام بھی چی ژان کی علامت کے لیے کرشن کے کردار کی نفی کرتا ہے۔

"گو میں مر چکا ہوں، مگر پھر بھی آپ لوگوں کو سمجھانے آیا ہوں کہ گڑھے کو اور گہرا کھودا جائے اور چی ژان کے دونوں ہاتھ نکال لیں جائیں۔ اس کی دائیں ہتھیلی پر کھتری اگی ہوگی اور بائیں ہاتھ میں شنکھ تھامے ہوگا۔ سب نے اس کی بات سنی اور پھر یکے بعد دیگرے گڑھے میں چھلانگیں لگانے لگے۔ حتیٰ کہ باہر میں اور میرا نحیف جسم رہ گئے۔ یا پھر چی ژان کا مردہ مجسمہ، سارے شہر کی عورتیں سیاہ لباس پہنے اپنے گھروں سے نکلیں اور چھاتیاں پیٹ پیٹ کر سیاپا کرتی ہوئی ہم دونوں کی طرف بڑھنے لگیں۔"

ایک تو کہانی کا نام "چی ژان" بہت عجیب لگتا ہے اور قاری نام سے ہی اکتاہٹ محسوس کر کے کہانی کی طرف متوجہ نہیں ہوتا۔ دوسرے اگر "چی ژان" کو ملک الموت کا روپ مان لیا جائے تو بھی کہانی کے بعض حصوں پر یہ علامت صادق آتی ہے اور بعض حصے بالکل مختلف بیان کرتے ہیں۔ کہانی کا یہ حصہ ملاحظہ ہو:

"اتنا نہ چلاؤ۔ خندقوں میں سے لاکھوں کروڑوں تل چٹے نکلنے لگے ہیں۔ ان کے خون کا معائنہ کیا گیا ہے تو پتہ چلا ہے کہ ان کا خون سفید ہے۔ لہٰذا کسی قسم کے جراثیم سے قطعاً پاک۔ وہ ہمارا کچھ نہیں بگاڑ سکتے۔ بس اتنا کر سکتے ہیں کہ ہم تو اپنے فرائض کی انجام دہی پر اڑے رہیں اور ہمارے جسموں کو آہستہ آہستہ چٹ کر جائیں۔"

لاکھوں کروڑوں تل چٹوں سے کیا مراد ہے اور پھر ان کا خون سفید ہے۔ کیا یہ انسان کے مر جانے کے بعد قبر کے اندر کا حال ہے یا پھر قیامت کے مناظر میں سے ایک منظر۔ ایک اور جگہ کہانی میں یہ واقعہ بیان ہوا ہے۔

"باہر کھڑے پہریداروں کی آنکھیں پتھرا چکی تھیں اور جسم نیم جاں ہو چکے تھے۔ اندر دیوان خاص میں ایک بہت بڑی مسہری کے پاس راجہ اور رانی کی لاشیں پڑی تھیں، قریب ہی ایک شطرنج بچھی تھی اور بساط پر ایک پیادے نے شاہ کو مات دے رکھی تھی۔ راجہ کے جسم میں رانی کا اور رانی کے جسم میں راجہ کا خنجر پیوست تھا۔"

یہ کسی واقعہ کا ذکر ہے۔ راجہ اور رانی ایک دوسرے کو قتل کر دیتے ہیں، یہ کیا ہے۔ اس واقعے کو اگر ہندوستان کی تقسیم سے جوڑا جائے تو بات کچھ سمجھ میں آتی ہے کہ ہر طرف افراتفری ہے اور انسان اپنے ہی خنجر سے اپنی موت کا سامان کر رہا تھا۔ مسلمان اور ہندو اس کی لپیٹ میں آ کر وحشی بن گئے تھے۔ اسی کی علامت ہو سکتی ہے۔

الغرض پوری کہانی حقیقت سے دور عجیب و غریب دنیا کے بکھرے بکھرے واقعات پر مشتمل ہے۔ واقعات میں نہ تو تسلسل ہے اور نہ توجیہہ، بس یکے بعد دیگرے واقعات کا مجمع ہے۔ کہانی کے اختتام پر، اس بچی ژان کو جس کا تذکرہ پوری کہانی میں ایک عجیب و غریب ہیولا کی شکل میں کیا گیا ہے۔ اسے ہاتھ کٹا، نحیف و لاغر سا ایک بوڑھے شخص کی شکل میں دکھایا ہے۔ علامت واضح نہیں ہے۔ واقعات مبہم ہیں اور کردار عجیب و غریب ہیں اور اگر کوئی علامت واقعی ہے تو وہ اس قدر گنجلک ہے کہ عام قاری کے پلّے نہیں پڑتی۔ یہ کہانی کا بڑا المیہ ہے۔

سرنگ:

"سرنگ" بھی سریندر پرکاش کی ایسی ہی کہانی ہے۔ جس میں خواب اور بے خوابی میں پوری کہانی بیان ہوئی ہے۔ سرنگ کے باہر اور اندر دو مقامات پر کہانی کا ہیرو عجیب و غریب، مافوق الفطرت عناصر اور واقعات سے دوچار ہوتا ہے۔ کہانی کو مختصراً بیان کیا جائے تو وہ اس طرح ہوگی:

کہانی کا مرکزی کردار صیغہ واحد متکلم کافی دیر بے ہوش رہنے کے بعد ہوش میں آتا ہے۔ چاروں طرف تاریکی اور خاموشی ہے۔ سینے میں درد اٹھتا ہے، کروٹ لینے پر عجیب سی آواز جو گھنگروؤں سے مشابہ ہے، بلند ہوتی ہے تب اسے احساس ہوتا ہے کہ یہ آواز اس زنجیر کی ہے جس میں وہ جکڑا ہوا ہے۔ ذہن پر زور ڈالتا ہے، کچھ یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے مگر کچھ یاد نہیں آتا۔ اٹھنے کی کوششوں کے بعد اٹھ جاتا ہے۔ ماچس جلاتا ہے۔ روشنی میں دیکھتا ہے۔ اس کے دائیں ایک لمبی سرنگ ہے اور بائیں سرنگ کے خاتمے پر ایک انسانی ڈھانچہ پڑا ہے۔ جس کے کپڑے تو چیکے ہوئے ہیں مگر جسم کا گوشت نچا ہوا ہے۔ اس شخص کا انجام دیکھ کر اسے اپنی بے بسی کا اندازہ ہوتا ہے۔ کسی طرح زنجیر سے آزاد ہو کر آگے بڑھتا ہے۔ بلی کے قد کا ایک چوہا اس کے دانت گاڑ دیتا ہے۔ وہ کسی طرح اس کو بھی ختم کر کے آگے بڑھتا ہے۔ سرنگ میں کبھی دائیں کبھی بائیں جاتا ہے۔ کبھی واپس لوٹتا ہے۔ تبھی اسے اپنا ماضی یاد آتا ہے کہ کسی نے باہر سے اس کا دروازہ کھولا تھا۔ وہ اندر کرسی پر بیٹھا تھا۔ آنے والے کے ہاتھ میں ۴۵ بور کا ریوالور تھا۔ جس کی نوک پر وہ اسے کہاں سے کہاں لے جاتا ہے۔ شاید اسی نے اسے سرنگ میں قید کیا ہوگا۔ باہر کی طرف لپکتا ہے۔ اتنے میں آدم خور چوہوں کے قدموں کی آہٹ سن کر وہ تیز بھاگتا ہے اور سیڑھیاں چڑھ کر باہر نکلتا ہے۔ باہر وہی شخص ریوالور تانے کھڑا ہے۔ کسی ترکیب سے ریوالور اپنے قبضے میں کرتا ہے اور اسے گولیوں سے بھون کر ڈھلان کی طرف خوف زدہ ہو کر واپس بھاگتا ہے۔ وہ لوگ بھی اس کے تعاقب میں بھاگتے ہیں اور وہ اسی سرنگ کی طرف بھاگتا ہے جس سے بہ مشکل رہائی ملی تھی۔ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

پورا افسانہ خواب اور بے خوابی کے عالم میں سفر کرتا ہے۔ شعور کی رو کا استعمال اس طرح ہوا ہے کہ قاری بھٹکنے لگتا ہے۔ افسانے کی جزئیات اسی قسم کی ہیں کہ بعض مقام پر اس کی گتھیاں سلجھانا بہت مشکل لگتا ہے۔ آیا یہ خواب ہے یا پھر واقعہ اور واقعہ ہے تو اس کے کردار اور مقام کیسے ہیں۔

''لیکن عجیب بات تھی۔ بے حسی میں صدیاں بیت گئی تھیں مگر احساس کی بیداری کے بعد ایک لمحہ بھی اس کیفیت میں نہیں گزارا جا رہا تھا۔''

''زمین پر ایک انسانی ڈھانچہ پڑا ہوا ہے۔ اس کے کپڑے بدستور موجود ہیں لیکن جسم پر سے سارا گوشت نچا ہوا ہے۔''

....

''میں نے دیکھا کہ وہ سرخ سرخ آنکھیں ہیں، ایک بلی کے قد کے چوہے کی۔ جس کے بال سور کی طرح اس کے جسم پر کھڑے ہیں اور وہ میری طرف انتہائی پراسرار نظروں سے دیکھ رہا ہے۔ پھر ایکا ایکی اس نے اپنے سفید دانت دکھائے۔''

....

''میں نے پلٹ کر دیکھا ہزاروں کی تعداد میں آدم خور چوہے اپنی سرخ آنکھیں مجھ پر جمائے میرے پیچھے بھاگے آرہے تھے۔ اور پھر ایک دم میرے قریب آکر مجھ پر ٹوٹ پڑے، میں ان کے ساتھ ایک بے معنی اور بے نتیجہ جنگ میں شامل ہو گیا۔ وہ اپنے نوکیلے دانت یہاں وہاں میرے جسم پر گاڑ رہے تھے۔''

کہانی میں ''سرنگ'' ایک علامت کے طور پر استعمال ضرور ہوئی ہے لیکن مبہم اور غیر واضح ہے۔ سرنگ کو قید بھی تسلیم کیا جا سکتا ہے جہاں متکلم پر طرح طرح کے ظلم ڈھائے جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ غیر انسانی حرکتیں بھی ہوتی ہیں۔ اس کو قید کرنے والے صیاد کو اگر آتنک وادی مان لیا جائے تو بات بس اتنی سی بنتی ہے کہ اغوا اور پھر قید۔ لیکن اغوا کی توجیہہ اور پھر اس کے مقصد کا حصول یا اس کا انجام کچھ واضح نہیں ہوتا۔

انسانی ڈھانچے سے گوشت کا ختم ہو جانا اور کپڑے کا صحیح سالم رہنا، ہضم نہیں ہوتا، بلی کے قد کے برابر چوہے، صرف چوہے نہیں بلکہ آدم خور چوہے ہیں، یہ چوہے کون

ہیں؟ کیا یہ ایمر جنسی کے ظالم ملٹری کے جوان ہیں یا پھر آتنک وادی۔ پروفیسر حامدی کا شمیری ''سرنگ'' پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

افسانہ ''سرنگ'' پڑھ کر فوری طور پر تکنیکی سوال سر اٹھاتا ہے کہ کیا افسانے کے واقعات، واقعیتی ہوتے ہوئے بھی اپنی غیر منطقیت کی بنا پر زائدہ خواب معلوم ہوتے ہیں۔ وقت کے ان ہی لمحات میں وقوع پذیر ہوتے ہیں، جن سے متکلم سرنگ میں شخصی طور پر گزرتا ہے؟ اگر اس سوال کا جواب اثبات میں ہے تو مخاطبین یا سامعین، جو افسانے کی تخیلی ماحول میں فرضی متصور کیے جا سکتے ہیں کالعدم ہو جاتے ہیں کیوں کہ افسانے میں حال استمراری ہو جاتا ہے اور اس کے واقعات کو مخاطبین یا سامعین (سرنگ میں یا اس کے باہر) سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت ممکن نہیں ہوتی۔ لہٰذا پورے افسانے کا بیانیہ متکلم کی خود کلامی میں ڈھل جاتا ہے۔''

سرنگ کی خوبی اگر ہے تو یہ کہ اس کی زبان جو شاعری کے بہت قریب ہے، کہانی پر چھائی ہوئی ہے ورنہ متکلم عجیب وغریب واقعات کی تان اور عمل سے قاری کو ایسا بور کرتا ہے کہ قاری ایک تو کچھ نہیں سمجھ پاتا دوسرے اکتاہٹ کا شکار ہو جاتا ہے۔

اتر پردیش کی جدید خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں

اُبھرتا عورت کا نیا کردار

بیسویں صدی کو فکشن کی صدی کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ اسی صدی میں ناول نے اپنا عہد شباب دیکھا، نئی سمتوں کا تعین ہوا۔ ترقی پسندی، جدیدیت اور مابعد جدیدیت سے گزرتے ہوئے ناول نے ایک شاندار سفر پورا کیا۔ ''گئودان کرنے کے بعد بھی جب خدا کی بستی میں شکست کھانا پڑی اور علی پور کا ایلی کی جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں، تو وہ اداس نسلیں سے ٹیڑھی لکیر کے ساتھ آگ کا دریا پار کر گیا، جہاں اس کی ملاقات حضرت جان سے ہوئی۔ جس نے کہا کہ تم نے بستی میں بہت دیر کر دی، اب تمہیں دو گز زمین کے بجائے فائر ایریا میں مکان ملے گا جہاں نمبردار کا نیلا نمک کھاتا ہوا نظر آئے گا۔

یہ معاملہ صرف ناول کا ہی نہیں تھا بلکہ افسانہ تو ناول سے بھی آگے نظر آتا ہے۔ بیسویں صدی افسانے کی پیدائش، پرورش و پرداخت اور عہد شباب کی بھی گواہ ہے۔ پریم چند اور سجاد حیدر یلدرم سے، بیدی، منٹو، عصمت۔ کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی تک عینی آپا، انتظار حسین، سریندر پرکاش، انور سجاد سے نیر مسعود، شوکت حیات، حسین الحق، انجم عثمانی، سید محمد اشرف، سلام بن رزاق تک اور مشرف عالم ذوقی، اسرار گاندھی، خورشید اکرم، احمد صغیر سے لے کر اختر آزاد تک اردو افسانے کے کئی عہد، بیسویں صدی کے شانہ بہ شانہ گامزن رہے ہیں۔

مرد افسانہ نگاروں کے مقابلے خواتین افسانہ نگاروں کی تعداد ہمارے یہاں

خاصی کم رہی ہے۔ نذر سجاد حیدر، حجاب امتیاز علی، رشید جہاں، رضیہ سجاد ظہیر، عصمت چغتائی، عینی آپا، ممتاز شیریں، صالحہ عابد حسین، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، ذکیہ مشہدی سے نگار عظیم، ترنم ریاض، غزال ضیغم، ثروت خان تک متعدد عہد گذر چکے ہیں۔ اِدھر بیسویں صدی کے اختتام اور اکیسویں صدی کی ابتدا سے اب تک کا منظر نامہ شیما رضوی، ہاجرہ مشکور، شائستہ فاخری، قمر قدیر ارم، سے شروع ہوا یہ سلسلہ خلیق النساء، رفعت جمال، عروج فاطمہ، نشاں زیدی، شبانہ رضوی، نصرت شمسی، غزالہ قمر اعجاز، تسنیم فاطمہ اور شبنم راہی تک دراز ہو جاتا ہے۔

بیسویں صدی کے اختتام پر ہمارے بعض بزرگ ناقدین اور اکابرین کو ایسا محسوس ہو رہا تھا کہ اب نئے افسانے پر سیاہ بادل چھا جائیں گے اور نئی صدی کا آغاز فکشن کے لیے تابوت میں آخری کیل ثابت ہوگا۔ خصوصاً خواتین افسانہ نگاری کے تعلق سے مایوسی اور نامرادی کہیں زیادہ تھی۔ لیکن ایسا ہوا نہیں، خواتین افسانہ نگاروں کی ایک نئی کھیپ سامنے آئی ہے، جس نے اپنے طور پر، افسانوں کی تخلیق شروع کی ہے۔ جن کے موضوعات نئے اور متنوع ہیں، جن کی حسیت جداگانہ ہے، جن کا افسانہ کہنے کا طرز مختلف ہے۔

اتر پردیش کے خصوصی حوالے سے بات کی جائے تو ہمیں حیران کن خوشی حاصل ہوتی ہے کہ گذشتہ 20-15 برسوں میں افسانہ نگار خواتین کی ایک نئی نسل سامنے آئی ہے جس نے افسانے سے اپنے تعلق اور جدت طرازی سے امید کی شمع کو نہ صرف یہ کہ بجھنے نہیں دیا بلکہ اُسے تخلیقیت کا آکسیجن بھی دستیاب کیا ہے۔ نئی نسل کی نمائندہ افسانہ نگار شائستہ فاخری کا خیال ہے:

> ''سچ تو یہ ہے کہ خوف میں نہ سوچا جا سکتا ہے اور نہ لکھا جا سکتا ہے۔ اچھا لکھنے کے لیے حدیں توڑنی پڑتی ہیں، سرحدیں پھلانگنی پڑتی ہیں۔ کھلی فضا، کھلے ماحول میں قلانچیں مارنی پڑتی ہیں۔ تب جا کر کوئی تخلیق صحیح طور پر وجود میں آتی ہے اور تبھی

تخلیقی ہنر مندی کا قرض ادا ہو پاتا ہے۔"

(اداس لمحوں کی خود کلامی، شائستہ فاخری، ص 12)

اسی طرح رام پور کی تازہ کار افسانہ نگار نصرت شمسی افسانہ نگاری کی تحریک کا سبب یوں بیان کر رہی ہیں:

"جب ذرا شعور بیدار ہوا تو معاشرے پر نظر پڑی اور محسوس ہوا عورت آج بھی بے پناہ ترقی کے باوجود قید ہے۔ شاید اُسے صنف نازک جیسے الفاظ میں باندھ کر اس کی سوچ کا رخ موڑ دیا گیا ہے۔ عورت کے ساتھ ہوتی حق تلفی اور خود اس کی اپنے ساتھ کی جانے والی زیادتیوں نے اور اپنے حقائق سے نابلد ہونے کے جذبے نے، میرے اندر لکھنے کی تحریک پیدا کی اور میں نے یہ سوچا کہ اگر میں کسی ایک عورت کے شعور کو بھی بیدار کر سکی تو ایک نسل بیدار ہو جائے گی۔" (ماہ تمام، نصرت شمسی، ص 42-41)

نئی خواتین افسانہ نگاروں کے اعتماد، جوش اور جنون کی سمت سے آپ واقف ہو گئے ہوں گے۔ خود اعتمادی کی ایک اور جھلک ملاحظہ ہو۔ ڈاکٹر غزالہ قمر اعجاز لکھتی ہیں:

"مجموعے میں موجود ہر کہانی قلم کے ذریعے ادا کی گئی دل کی آواز ہے۔ یہاں موضوعات اچھوتے نہیں ہیں..... مگر Treatmen جدا ہے۔ الفاظ دہرائے ہوئے ہیں ہیں..... مگر نظریہ الگ ہے۔ جذبہ نیا ہے..... حوصلہ تازہ ہے..... اُمید ہی نہیں یقین ہے کہ دل کی بات قلم کے راستے ہوتے ہوئے اور بھی بہت سے ذہنوں کو جھنجھوڑے گی....."

(چاند میرا ہے، غزالہ قمر اعجاز، ص 10-9)

اس سے قبل کہ میں نئے افسانوں میں عورت کے نئے کردار کی تلاش کروں، چاہتا ہوں کہ ایک ایسی افسانہ نگار کے جذبات بھی آپ کے سامنے واضح کر دوں جو عمر کے

اعتبار سے بزرگ ہیں لیکن جن کا پہلا افسانوی مجموعہ ''درد کا صحرا'' ابھی 2011ء میں ہی شائع ہوا ہے۔ محترمہ خلیق النساء کا احساس ملاحظہ ہو:

> ''بنتِ حوا کی بے بسی، بے کسی اور اس پر ہونے والے مظالم کی تصویریں صفحۂ قرطاس پر اترتی رہیں۔ آج ہر طرف عورت کی آزادی اور مساوات کا ڈھنڈورا پیٹا جارہا ہے۔ لیکن وہ آج بھی وہیں ہے جہاں اسلام سے پہلے تھی۔ فرق ہے تو صرف یہ کہ پہلے زندہ دفن کی جاتی تھی، آج قسطوں میں مر رہی ہے۔ کہیں جہیز کی قربان گاہ پر بھینٹ چڑھائی جارہی ہے۔ کہیں مرد کے جبر و ظلم کا شکار اور کہیں مرد اس کی سلطنت کو دوسری عورت کے ذریعہ تقسیم کر دیتا ہے۔''

(درد کا صحرا، خلیق النساء، صفحہ نمبر ندارد)

صوبہ اتر پردیش کئی لحاظ سے ہندوستان کی دوسری ریاستوں سے آگے رہا ہے۔ خواتین افسانہ نگاروں کے تعلق سے اتر پردیش نے اردو افسانے کو مالا مال کیا ہے۔ رشید جہاں، نذر سجاد حیدر، رضیہ سجاد ظہیر، عصمت چغتائی، عینی آپا، سرور جہاں، عائشہ صدیقی، عطیہ پروین سے موجودہ عہد کی ممتاز افسانہ نگار صبیحہ انور، انور نزہت، نگار عظیم، قمر قدیر ارم، شیما رضوی، غزال ضیغم اور تازہ کار افسانہ نگار شائستہ فاخری، ہاجرہ مشکور، عروج فاطمہ، نگار سلطانہ، رفعت جمال، خلیق النساء، نشاں زیدی، شبانہ رضوی، قمر غزالہ اعجاز، نصرت شمسی، افشاں ملک، تسنیم فاطمہ امروہوی، شبنم راہی وغیرہ نے نہ صرف اتر پردیش بلکہ پورے افسانوی ادب کو تخلیقیت کے موتی پیش کیے ہیں۔

بدلتے زمانے کے ساتھ آج کی عورت بھی بہت بدل چکی ہے۔ اب وہ غلام، ملازمہ اور صرف خدمت گذار بن کر نہیں رہ سکتی۔ اب وہ گھر اور سماج میں برابری کا مقام چاہتی ہے۔ وہ ہر ظلم سہہ لیتی ہے۔ لیکن اپنی بے عزتی یا ساجھے داری نہیں برداشت کرتی۔ ایک زمانہ تھا کہ جب میاں، بیوی پر ہر طرح کے ظلم و ستم کرتا تھا پھر بھی بیوی وفا شعاری اور

فرماں برداری سے شوہر کے آگے بچھی بچھی جاتی تھی اور اگر بات طلاق تک پہنچ جاتی تھی تو شوہر کی ہر شرط ماننے کو تیار ہو جاتی تھی۔ لیکن طلاق کا بوجھ اُٹھانے کو کسی طور تیار نہ تھی۔ آج صورت حال تبدیل ہو رہی ہے۔ اب لڑکیاں تعلیم یافتہ ہونے کے سبب، خود اعتمادی سے لبریز ہوتی ہیں۔ ان کے اندر تنہا زندگی گذارنے کی ہمت بھی پیدا ہو چکی ہے۔ وہ اب کسی طور بے جا ظلم برداشت کرنے کو تیار نہیں ہے، خواہ اُسے طلاق کا سامنا ہی کیوں نہ کرنا پڑے۔

> ''ضحیٰ نے سکون سے فیصلہ کیا اور آخری بار اپنے آنسوؤں کو گالوں پر زور سے رگڑا اور صبح ہونے کا انتظار کرنے لگی کہ صبح وہ انتخاب عالم کو خط پوسٹ کر سکے کہ تم مجھے آزاد کر دو..... بچوں کا کیا ہے، وہ تو سات سال پہلے ہی تمہیں کھو چکے ہیں۔ یہ رشتے نام سے نہیں لمس سے پہچانے جاتے ہیں۔ وہ تو تمہارا لمس ہی بھول چکے ہیں... اب تو وہ تمہیں مس بھی نہیں کرتے اور اتنے طویل عرصے کے بعد میں بے وفائی کا داغ ماتھے پر نہیں سجا سکتی۔ میں تنہا زندگی گذار لوں گی مگر مشترک شوہر کو برداشت نہیں کروں گی انتخاب عالم......''

(افسانہ 'مجھے آزاد کر دو'، ماہ تمام، نصرت شمسی، ص 56)

انتخاب عالم، بیرون ملک جا کر دوسری شادی کر لیتے ہیں۔ سات سال تک گھر اور ضحیٰ کو جھوٹی تسلی دیتے رہتے ہیں۔ ایک دن راز کھل جاتا ہے اور ضحیٰ اپنا آخری فیصلہ لینے میں ہمت سے کام لیتی ہے۔ اس کے اندر کا اعتماد، آج کی عورت کے استحکام کو پیش کرتا ہے۔ عروج فاطمہ بھی اپنے ایک افسانے ''مہرباں ہو کے بلا لو'' میں اپنے کردار سے ایسا ہی فیصلہ لینے کی ہمت کا مظاہرہ کرواتی ہیں۔ لیکن یہاں عروج نے طلاق تک نوبت آجانے کے بعد بھی حالات کو سنبھالا ہے۔ لیکن عورت کے اعتماد اور جرأت کو کم نہیں ہونے دیا۔

> ''مجھے اماں سے اتنی شکایت نہیں اصیل جتنی آپ سے ہے۔ آپ تو میرے شوہر ہیں۔ میرے مجازی خدا ہیں۔ میاں بیوی کے رشتے کا

دوسرا نام بھروسہ ہے اور آپ نے مجھ پر بھروسہ ہی نہیں کیا۔''

(افسانہ، مہرباں ہو کے بلالو، شوخ رنگ محبت کا، عروج فاطمہ، 96)

کہانی کی ہیروئین صدف الگ ہونے کا فیصلہ کر لیتی ہے۔ شوہر کے غلطی کے اعتراف کے باوجود متزلزل نہیں ہوتی۔

''یہ لیجیے، یہ طلاق کے کاغذات ہیں۔ میں نے سائن کر دیا ہے۔ اب آپ بھی کر دیجیے۔''

''صدف کیا تم واقعی مجھے معاف نہیں کرو گی۔''

(افسانہ، مہرباں ہو کے بلالو، شوخ رنگ محبت کا، عروج فاطمہ، 97)

صدف اپنے فیصلے پر قائم رہتی ہے۔ لیکن یہاں عروج فاطمہ نے اصلاحی نقطۂ نظر اپناتے ہوئے، شوہر کی ماں، بہنوں اور دوسروں کے سمجھانے پر صدف کو اپنا فیصلہ بدلنے پر راضی کر کے ایک اچھا Messege دیا ہے۔

غزالہ قمر اعجاز کے یہاں بھی عورت کا اعتماد دیکھنے لائق ہے۔

''مما میں شادی کر رہی ہوں، سب کرتے ہیں، اس میں اتنا Overreact کرنے کی کیا بات ہے۔''

''جانتی ہو تم کیا کہہ رہی ہو۔ نا سمجھ ہو تم''

''یہ میری زندگی ہے اور اس کے بارے میں فیصلہ کرنے کا پورا حق ہے مجھے۔'' (افسانہ ہار، چاند میرا ہے، غزالہ قمر اعجاز س 160)

یہ اعتماد بیس سالہ صبا کا ہے۔ عمر کے لحاظ سے یہ Over لگتا ہے۔ لیکن نئی نسل جہاں اعتماد اور حوصلے سے پُر ہے وہیں جذباتی بھی ہے۔ اکثر جذبات میں لیے فیصلے غلط بھی ثابت ہو جاتے ہیں۔ لیکن صبا کا یہ اعتماد کبھی متزلزل نہیں ہوتا اور معاملات خراب ہو جانے کے بعد بھی اس کا یہ اعتماد دیکھیں۔ شوہر سے علیحدگی پر ماں کے سمجھانے کے باوجود صبا کا رویہ ملاحظہ کریں:

''مگر کیوں؟...''

''مما گھٹن ہوتی ہے مجھے اس ماحول میں یہ زندگی جیتے ہوئے۔

میں پڑھائی پوری کروں گی اور پھر نوکری۔''

(افسانہ ہار، چاند میرا ہے، غزالہ قمر اعجاز ص 165)

جہیز کی لعنت ہمارے سماج میں دن بہ دن نئے نئے روپ میں اپنی جگہ بنا رہی ہے۔ اس کے باعث ہماری لاتعداد بہن بیٹیاں، بابل کے گھر ہی اپنے بالوں میں پھیلتی پاندی کو دیکھنے پر مجبور ہیں۔ جہیز کی اس لعنت کے خلاف ''تقدیر کا فیصلہ'' میں خلیق النساء کی یروئین، اپنی باپ کی عزت کچھ مختلف انداز میں بچاتی ہے۔ ماہ نور، شادی سے قبل جہیز کی بے جا فرمائشوں اور اپنے گھر والوں کی جھکی گردن سے بہت غصے میں تھی۔ نکاح کی مرضی جاننے جب قاضی اس کے پاس آتے ہیں اور 25000 ہزار روپے مہر کے عوض نکاح کا قرار کرواتے ہیں تو وہ منع کر دیتی ہے اور 5/لاکھ مہر کی بات کر کے محفل میں طوفان اُٹھا دیتی ہے اور جب اس کے والد اور دیگر لوگ سمجھانے آتے ہیں تو اس کے پائے استقامت میں ذرا بھی لرزش نہیں آتی:

''ماہِ نور تڑپ کر باپ کے سینے سے لگ کر بے تحاشہ رو پڑی۔ بابا مجھے غلط مت سمجھئے۔ میں آپ کی عزت کی خاطر جان بھی دینے کو تیار ہوں۔ نہ میری کوئی پسند ہے۔ آپ نے جو میرے لیے سوچا میں نے ہامی بھر لی۔ لیکن جہیز کے لالچی بھری محفل میں آپ کو ذلیل کریں اور دو ڈھائی بیگھہ زمین کا بھی سودا کریں یا پایہ مجھے منظور نہیں۔ وہ اپنا حق استعمال کر سکتے ہیں تو میں بھی کر سکتی ہوں۔ میں ایسی زندگی سے مر جانا پسند کروں گی، جب رخصت ہوتے ہوئے ماں باپ اور بہن بھائی کے منہ سے نوالے بھی چھین لوں۔''

(افسانہ تقدیر کا فیصلہ، درد کا صحرا، خلیق النساء، ص 92)

غزال ضیغم اپنے ایک خوبصورت افسانے 'زندہ آنکھیں مردہ آنکھیں' میں عورت کی ہمت و جرأت پر کہانی کو مرکوز کرتی ہیں۔ بڑہ عمدگی سے افسانہ نگار نے معاشرتی نظام کی تصویر کشی کی ہے۔ خاندانی روایتیں، عداوتیں، رنجشیں، کیسے خاندان کے خاندان تباہ کر دیتی ہیں؟ فرح کے سامنے جب اس کے بھائی کا گولیوں سے چھلنی جسم آتا ہے تو جہاں وہ فطری طور پر ٹوٹتی ہے، غم میں ڈوب جاتی ہے، وہیں اس کے اندر ہمت و حوصلے کی ایک مضبوط لہر اُٹھتی ہے۔ اپنے بھائی کے دونوں بچوں کے سر پر ہاتھ پھیرتی ہوئی وہ ایک نیا قدم اُٹھاتی ہے:

"دونوں بچے سہم کر پھوپھی سے لپٹ گئے۔ اس نے ان کے سر پر شفقت سے ہاتھ پھیرا۔ پھر بھیڑ کی طرف منہ کر کے سرخ آنکھوں سے مخاطب ہوئی۔ "اب میں مقدمہ لڑوں گی۔ دنیا کی اس عدالت سے اس عدالت تک" اس کے چہرے پر گہرے عزم کی چھاپ اور آواز میں چھپی تاثیر دیکھ کر خاندان کے سارے زندہ لوگوں کی آنکھیں مردہ ہو گئیں۔"

(زندہ آنکھیں، مردہ آنکھیں، ایک ٹکڑا دھوپ کا، غزال ضیغم، 83)

نگار عظیم کے افسانہ 'حصار' میں زاہدہ، اپنی بیٹی کو تعلیم کے زیور سے آراستہ کرنے کے لیے ایک دن، اپنے شوہر کے سامنے تن کر کھڑی ہو جاتی ہے۔ زاہدہ تعلیم کی اہمیت سے واقف تھی، وہ خود بھی تعلیم یافتہ تھی، اس کے شوہر مزمل بیٹی کو زیادہ پڑھانے کے حق میں نہیں تھے۔ شاہدہ کے کالج کا ایک دوستوں (لڑکے۔لڑکی) کا گروپ فوٹو دیکھ کر مزمل آگ ببولا ہو جاتے ہیں۔ زاہدہ سے تو تو میں میں کے بعد وہ شاہدہ کو گھسیٹ کے ایک طرف لے گیا اور زاہدہ کو کئی تھپڑ رسید کر دیے کہ بیٹی کی بے راہ روی کی ذمے دار وہ اسی کو مانتے تھے۔ ایسے میں زاہدہ کے اندر کی عورت بیدار ہو گئی:

"تھپڑ کھانے کے بعد زاہدہ سنبھلی......اور اپنی تمام قوت بٹور کر وہ

دہاڑی......بس......خاموش...... ہاتھ میرا بھی اُٹھ سکتا

ہے......میری بیٹی پڑھے گی ضرور پڑھے گی.... بیوی کی مضبوط آواز

اور اٹل قوت ارادی دیکھ کر مزمل بھونچکا سا رہ گیا۔"

(افسانہ ’حصار‘ گہن، نگار عظیم 107)

پہلے والدین جہاں چاہتے تھے، اپنے بچوں کو منسوب کردیتے تھے۔ جس کے ساتھ والدین نے شادی کر دی، اولادیں زندگی گذار دیا کرتی تھیں۔ لیکن بدلتے حالات نے لڑکوں کے ساتھ ساتھ لڑکیوں کے اندر بھی زبردست تبدیلیاں پیدا کر دی ہیں۔ اب لڑکیاں آنکھ موند کر کسی بھی لنگڑے، لولے، کانے کے ساتھ اپنی زندگی قربان کرنا پسند نہیں کرتیں:

"منجھلی آپا جو اچانک اس کی شادی کا سن کر دوڑی چلی آئی تھیں، اب

واپس جارہی تھیں۔ انہوں نے سختی سے ہدایت کر دی تھی کہ کوئی اس

سے شادی وغیرہ کا ذکر نہ کرے۔ ثنا کو یہ بھی معلوم ہو گیا تھا کہ آپا کی

امی سے خاصی تکرار ہوئی تھی اور آپا نے صاف صاف کہدیا تھا کہ اگر

ثنا کی شادی بغیر ثنا کی مرضی جانے کی گئی تو اس طرح امی ابا جی،

دونوں بیٹیوں کو کھو دیں گے۔ منجھلی آپا پھر کبھی اس گھر میں قدم نہیں

رکھیں گی۔"

(’گئے موسموں کی خوشبو‘ پاؤں جلتے ہیں مرے، قمر قدیر ارم، 38)

قمر قدیر ارم کی ہیروئین ثنا باوجود اختلاف کے والدین کے سمجھانے بجھانے پر شادی کو تیار تو ہو جاتی ہے لیکن ایسی لڑکیوں کو جب خراب حالات، جہیز کے طنز اور بے جا ڈانٹ ڈپٹ کا سامنا ہوتا ہے تو ان کی زندگی اجیرن بن جاتی ہے۔ ہاجرہ مشکور کے افسانے ’رشتوں کے جنازے‘ کی ہیروئین کے ساتھ ایسا ہی ہوتا ہے۔ شوہر طلاق دیتا ہے اور ایک چیک بھی تھماتا ہے۔ ردا اپنی بچی کو لے کر اعتماد سے لبریز قدم اٹھاتی جب چل پڑتی

ہے تو یاور بچہ چھیننے کو آگے آتا ہے۔ ردا بچے کو مضبوطی سے جکڑ کر یاور کا چیک اُسے واپس کر دیتی ہے۔ یاور چیک لے لیتا ہے اور بچی کے لیے ہاتھ آگے نہیں بڑھاتا:

''وہ بگولے کی طرح باہر نکل گئی۔ بس یوں جیسے سرائے میں کچھ دن کوئی مسافر رہتا ہے اور پھر پوری قیمت چکا کر چلا جاتا ہے.....ردا کی چادر دروازے کے ہینڈل میں اٹک کر پھٹ گئی۔ اُس نے پھٹی ہوئی چادر تہہ کر کے کاندھوں پر ڈالی، نگارش کو سنبھالا۔ ایک گہری سانس لی۔ تازہ ہوا نے بتادیا کہ وہ دلدل سے باہر نکل چکی ہے۔''

(افسانہ 'رشتوں کے جنازے' یہ چند لمحوں کے زرد پتے، ہاجرہ مشکور، 65)

ہاجرہ مشکور کی ردا سے ملتی جلتی کہانی شائستہ فاخری کی ثانیہ غفور کی بھی ہے۔ ثانیہ غفور کے رحم میں تین بار لڑکی کے ہیولے تخلیق ہوئے مگر انہیں لڑکی ہونے کے سبب دنیا میں آنے نہیں دیا گیا۔ چوتھی بار رپورٹ کی غلطی کی وجہ سے معاملہ ولادت تک تو پہنچا مگر لڑکی تولد ہونے کے ساتھ ہی اُسے طلاق کا زوردار طمانچہ رسید کیا گیا۔ وہ اپنی نوزائیدہ بچی کو لے کر آگئی۔ اس نے اپنی الگ دنیا بسا لی۔ ایسی دنیا جہاں دنیا کے ساتھ ساتھ روحانیت کی ٹھنڈی ٹھنڈی ہوائیں بھی تھیں، یہ کون سی دنیا ہے؟

''کتنا خاموش اور پرسکون لگ رہا تھا اس کا تنہا بسایا یہ چھوٹا سا گھر۔ خوشبو سے معطر فضا.....اگر بتی کا دھواں.....لوگوں کی بلند آوازوں میں قرآن پاک کی تلاوت۔ اُسے تسکین مل رہی تھی یہ جان کر کہ عورتیں اُسے ایک باکردار، باصلاحیت اور خوبیوں والی خاتون کہہ رہی تھیں۔ جس نے گاؤں میں عورتوں کی اپنی قوت پر جینا سکھایا۔ اپنی ہمت اور قوت کیا ہوتی ہے اس کی اہمیت سمجھائی۔ مردوں کی دنیا میں اپنے وجود کی شناخت کیسے بنتی ہے اس کی پہچان کرائی۔''

(انگلیوں پر گنتی کا سفر، اداس لمحوں کی خودکلامی، 125)

شائستہ فاخری کے یہاں عورت نہ صرف خود اپنے قدموں پر کھڑی ہوتی ہے بلکہ وہ عورت سماج کے لیے نمونہ ثابت ہوتی ہے اور عورتوں کے اندر اعتماد، حوصلہ اور قوت پیدا کرتی ہے۔عورت کا یہ اعتماد اب اتنا ٹھوس ہو چکا ہے کہ وہ وقت آنے پر طلاق دیے جانے کا انتظار ہی نہیں کرتی ہے بلکہ اپنے شوہر کو طلاق دے کر، خود کو آزاد کر لیتی ہے۔

ڈاکٹر نشاں زیدی کی کہانی خوشیوں کے قاتل کی سعدیہ بھی اب اور ظلم و ستم سہنے کو تیار نہیں ہے۔اس نے بھی اپنے شوہر سے طلاق کا مطالبہ سخت ترین الفاظ میں کرنا شروع کر دیا ہے:

> ''نہیں تم میرے ابو کے قاتل ہو۔اب مجھے تم سے طلاق چاہیے اور اگر تم نے زیادہ کیا تو میں تمہارے خلاف رپورٹ لکھوادوں گی۔کس منھ سے تم مجھے لینے آئے ہو۔اس نے صاف کہہ دیا۔
>
> ''پلیز سعدیہ مجھے معاف کردو، اس نے پھر خوشامد کی''
>
> ''تم نے مجھ سے میرے ابو کو چھین لیا، اب کیا لینا ہے مجھ سے۔
>
> ''چلے جاؤ میرے گھر سے مجھے صرف طلاق چاہیے۔''

(خوشیوں کے قاتل، آنگن میں چاند، ڈاکٹر نشاں زیدی)

تسنیم فاطمہ امروہوی کی سمرن ایک ایسی عورت ہے جو جوان ہے اور اس کا شوہر ظہیر اُسے وہ سب دینے میں ناکام ہے جس سے اس کی روح کو تسکین ملتی ہے۔ظہیر کا ایک دوست امت ہے۔وہ ظہیر کے گھر آتا جاتا ہے۔امت سمرن کو دوست بنانا چاہتا ہے۔اس کی طرف بڑھنا چاہتا ہے۔سمرن کو یہ سب ناپسند ہے لیکن ظہیر کی مرضی دیکھ کر سمرن غصے میں آجاتی ہے۔ظہیر، تعاون نہ کرنے پر سمرن پر ہاتھ اُٹھا دیتا ہے، بس سمرن کے اندر کی عورت زخمی ناگن کی طرح پھنکار مارتی ہے:

> ''آج عدالت میں جھوٹ کو سچ اور سچ کو جھوٹ کرنے والا ظہیر احمد ایڈوکیٹ ساری جرح بھول چکا تھا۔آج سب کچھ سمرن تھی۔عدا

لت بھی خود اور وکیل اور جج بھی خود۔ اس نے سب کے سامنے جرح
کی اور فیصلہ سنا دیا۔
''آج تک مرد عورتوں کو چھوڑتے آئے ہیں لیکن آج میں آپ سب
کے سامنے اس مرد کو چھوڑ کر جا رہی ہوں جس.... جسم کے ساتھ ساتھ
ظہیر احمد کی روح بھی ننگی ہو گئی تھی۔''

(آدھا چاند، تسنیم فاطمہ، ہماری آواز جولائی تا دسمبر 2005)

تسنیم فاطمہ ہی کی طرح صبیحہ انور کی زاہدہ بیگم، جو ایک اسکول کی ٹیچر ہے، اپنے باپ کی بے عزتی کے بدلے اپنی ویران زندگی میں بہاریں لانے کو تیار نہیں۔ وہ باپ کی بے عزتی کرنے والوں سے ہر رشتہ ختم کر دینا چاہتی ہے:

''آپ نے ہمارے ابا کا ہاتھ کیوں پکڑا؟ لعنت ہے ایسے رشتہ
داروں پر۔ ایسے آدمی سے ہم خود شادی نہیں کریں گے جسے ہمارے
ابا سے ملنے میں شرم آئے۔ اُس کمبخت سے کہنا کہ پکڑ لائے کوئی لڑکی
یتیم خانے سے۔ انہوں نے اپنا بٹوہ اُٹھایا۔ جاتے جاتے مڑ کر
بولیں....
آج سے میری آپ لوگوں کی رشتہ داری ختم..........''

('واپسی' خواب درخواب، صبیحہ انور، ص نمبر 74)

یہ وہی زاہدہ بیگم ہیں، جن کی شادی کی عمر گذر چکی ہے، جنہیں لوگ نیم وحشی سمجھتے ہیں۔ جو اپنے بزرگ والد کا آخری سہارا ہے۔ والد ذہنی طور پر کمزور ہو گئے ہیں۔ کہیں سے زاہدہ بیگم کا رشتہ آتا ہے۔ رشتہ لے کر لوگ، پڑوس میں دور کے رشتہ داروں کے یہاں آئے ہیں کہ زاہدہ بیگم کے والد کا ہونا نہ ہونا، برابر ہے۔ رشتہ والے آچکے ہیں۔ ان کی خاطر کی جارہی ہے۔ اتنے میں زاہدہ بیگم کے والد آجاتے ہیں۔ انہیں ہاتھ پکڑ کر دھتکار دیا جاتا ہے۔ یہی وہ لمحہ ہے جب زاہدہ بیگم کے اندر کی خوددار عورت بیدار ہو جاتی ہے اور وہ انتہائی

قدم اُٹھانے میں ذرا دیر نہیں کرتی۔

اتر پردیش کی خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں ایسے خاتون کرداروں کی بھر مار ہے جنہوں نے حالات کا مقابلہ کرنا سیکھ لیا ہے، جو مرد کے شانہ بہ شانہ چلنا جانتی ہیں۔ جو مرد کے مظالم کو خاموش رہ کر اب اور نہیں سہہ سکتی۔ وہ تنہا زندگی گذار سکتی ہے۔ لیکن بے جا معتوب ہونے کو تیار نہیں۔ یہی نہیں اب ایسی لڑکی اکیلی نہیں ہے بلکہ اُس نے سماج میں اپنا مقام بنانا شروع کر دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اب سماج میں شادی کی حیثیت بمقابلہ کیریئر ثانوی ہو چکی ہے۔ یہ ایک زبردست تبدیلی ہے جس کی بہترین عکاسی شائستہ فاخری، قمر قدیر ارم، نگار عظیم، غزالہ قمر اعجاز، نشاں زیدی، نصرت شمسی، تسنیم فاطمہ امروہوی اور دیگر خواتین افسانہ نگاروں کے یہاں ملتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں میں انسان دوستی

کائنات یوں تو بے حد خوبصورت اور حسین ہے لیکن انسانی وجود اور زندگی کے تصور کے بغیر کائنات کا حسن نامکمل ہے۔ انسانی زندگی ہی کائنات کو مختلف النوع، رنگا رنگ اور جاذبِ نظر بناتی ہے، انسان ہے تو زندگی ہے، زندگی ہے تو رنگ ہیں، زبانیں ہیں، مذاہب ہیں، فرقے ہیں۔ محبتیں، نفرتیں، عداوتیں، پیار، عشق، حسد، جلن، غصہ، ہنسی، اندھیرا اُجالا، سیاہ، سفید، انسانی ہمدردی، مکر و فریب غرض زندگی کی علامتیں ہی کائنات کو قابل دید بناتی ہیں۔

انسان کو انسان کے لیے تخلیق کیا گیا ہے۔ ایک دوسرے کے سکھ دکھ، خوشی و غم کو سمجھنا اور سمجھانا انسان کو فرشتوں سے الگ کرتا ہے۔ انسان کی انسان سے ہمدردی، محبت، لگاؤ، انسیت، الفت، دوسرے کو دکھ میں دیکھ کر تڑپ اُٹھنا، رشتوں کا احترام، دوسروں کی خوشی کے لیے اپنی خوشی قربان کرنا ہی دراصل انسانیت ہے اور جسے انسان دوستی بھی کہا جاتا ہے۔

انسانی دوستی اور اردو زبان کی بات کی جائے تو یہ سچ ہے کہ حضرت امیر خسرو سے لے کر موجودہ عہد تک شعرا و ادبا نے اپنی تحریرات میں اس کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔ اردو افسانے میں اس کی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ پنجاب کے نمائندہ افسانہ نگار بیدی کے افسانوں میں انسان دوستی کے واقعات اور مثالیں انہیں دوسروں سے ممیز و ممتاز کرتی ہیں۔

پروفیسر قمر رئیس بیدی کے افسانوں میں انسان دوستی کے متعلق لکھتے ہیں:

''ناداروں، مظلوموں اور سماج کے دبے کچلے انسانوں سے گہری اور راست وابستگی کا جو احساس پریم چند کے یہاں ملتا ہے وہی بیدی کے آرٹ کا امتیازی وصف ہے۔ وہ ایسا دردمند اور حساس دل رکھتے تھے کہ اگر چاہتے بھی تو انسانوں سے یگانگت کے اس رشتے کو توڑ نہ پاتے۔''

آگے مزید لکھتے ہیں:

''اپنی ذہنی کاوش سے انہوں نے انسان کے ان گنت معلوم اور نامعلوم رشتوں اور جذبوں کی شناخت کے نئے پیمانے وضع کیے اور اس طرح انہوں نے انسانی وجود کی پراسرار گہرائیوں اور پیچیدگیوں کا سراغ لگایا۔

[اردو میں بیسویں صدی کا افسانوی ادب، پروفیسر قمر رئیس، ص ۱۴۴۔۱۴۳، ۱۴۰، ۲۰۰۴]

پروفیسر قمر رئیس کی بات دل کو لگتی ہے۔ بیدی کے افسانوں کا مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ وہ کس قدر انسانی نفسیات سے واقف اور انسانی زندگی کے ہمدرد ہیں۔ ان کے زیادہ تر افسانوں میں یگانگت کا ایسا رنگ ملتا ہے جو انسان کو انسان سے جوڑتا ہے، دلوں کی دوریوں کو ختم کرتا ہے اور انسانیت کے جذبے کو فروغ دیتا ہے۔ وہ خواہ ''گرم کوٹ'' ہو یا ''رحمٰن کے جوتے''، ''صرف ایک سگریٹ'' ہو یا ''لاجونتی''، ''دیوالہ'' ہو یا ''متھن''، ''گرہن'' ہو یا ''لمبی لڑکی'' .... بیدی کے افسانوں کی شناخت کا اہم پہلو ہی انسان دوستی ہے۔

وارث علوی بیدی کے افسانوں میں انسان دوستی کی نشاندہی کرتے ہیں بلکہ وہ تو ایک قدم اور آگے بڑھاتے ہوئے بیدی کو ہندوستانی تہذیب کا عکاس اور خالص ہندوستانی بتاتے ہیں۔ بیدی کے یہاں ہندوستانی سماج کی رنگارنگی، بوقلمونی، کثرت میں وحدت، مذاہب کے احترام وغیرہ کو انسانی دوستی کے فریم میں دیکھتے ہیں جس سے بیدی کے یہاں

جہاں مشترکہ تہذیبی روایات کی پاسداری مستحکم ہوتی نظر آتی ہے وہیں قومی یکجہتی اور حب الوطنی بھی نمایاں ہوتی ہے۔ وارث علوی، بیدی کا بیان اور اپنا تاثر پیش کرتے ہیں:

''اساطیری عناصر میں ہندوستانی تہذیب وعقائد کو پیش کرنے کے لیے استعمال کرتا ہوں۔ ان کے دیوی۔ دیوتا، ان کے مندر۔ مسجدیں، یہ سب دکھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں اپنی ذات میں نہ صرف ہندوستانی ہوں بلکہ ہندوستان بھی ہوں۔ کیسی معنی خیز بات کہی ہے بیدی نے۔ بڑا آرٹ اس وقت تک وجود میں نہیں آتا جب تک فن کار گرد وپیش کی فضاؤں کو اپنے خون میں جذب نہیں کرتا۔''

بیدی کے افسانوں کی جہات کے بارے میں مزید لکھتے ہیں:

''بیدی کی افسانوی دنیا میں اتنا پھیلاؤ، اتنی رنگارنگی، اتنی گہما گہمی اور ہلچل ہے۔ رتوں کے اتنے رنگ، رات کے اتنے روپ اور دن کے چہرے پر نرمی اور سختی کے اتنے اتار چڑھاؤ ہیں کہ لگتا ہے بیدی افسانے نہیں لکھتے جشن مناتے ہیں۔ زندگی کے عام آدمی کا، ہر اُس چیز کا جو بظاہر نہایت معمولی ہے۔''

انسانی زندگی کو فن کاری سے اپنے افسانوں میں برتنے کا جہاں تک تعلق ہے تو بیدی اس میدان میں اپنے ہم عصروں سے کافی آگے ہیں۔ دراصل بیدی انسانی نفسیات اور رشتوں کی ہم آہنگی سے نہ صرف واقف ہیں بلکہ ان کے فن کارانہ استعمال پر قادر بھی۔ بیدی کے افسانوں میں انسانی رشتوں کے سچے چہرے ہوتے ہیں۔ ان کے کردار ملمع باز نہیں ہوتے۔ وہ انسانی رشتوں کی پیچیدگی کو سمجھ لیتے ہیں اور بہ آسانی اس کی تحلیل کر کے اس کے باطن تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں انسان کی عظمت، انسان دوستی کا احترام، انسانیت کا درس، فرد کی اہمیت اور انسانیت کے لیے اس کی ذمہ داری کا

بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔

بیدی اپنے کرداروں کے ذریعہ کوئی تبلیغ کا کام نہیں لیتے بلکہ حقیقی زندگی کو ہو بہو پیش نہ کر کے اُسے آرٹ کا درجہ دیتے ہیں۔ حقیقت نگاری آرٹ کیسے بن جاتی ہے؟ یہ بیدی کے افسانوں میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کے افسانوں کی کلاسیکی معروضیت، شخصی تجربے کو بھی آفاقیت عطا کر دیتی ہے۔ بیدی کہانی کو نہ تو چٹکلے بازی بننے دیتے ہیں اور نہ ہی تفریحی.....وہ کہانیوں میں دلچسپی یا تفریح کی غرض سے نام نہاد، ٹھونسے ہوئے واقعات و حادثات نہیں ڈالتے.....وہ انسانی نفسیات کے عین مطابق کردار کو اس کے ماحول اور حالات کے مطابق خود جینے اور نمو پذیر ہونے کا موقع فراہم کرتے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانے، ان کے اس فن کے مظہر ہیں۔

بھولا، بیدی کی ابتدائی کہانیوں میں سے ایک ہے۔ بیدی کا فن اپنے ابتدا ہی میں اپنے رنگ ثبت کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے۔ 'بھولا' بیدی کے فن کا ایسا نمونہ ہے جہاں فن کاری نے آرٹ کا درجہ حاصل کر لیا ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار 'بھولا' ہے لیکن لگتا ہے کہانی کا ہر کردار 'بھولا' ہے وہ خواہ دادا کا کردار ہو، بھولا کی ماں مایا کا ہو یا پھر بھولا کے ماموں کا۔ کہانی کار بھی کہانی لکھتے لکھتے 'بھولا' کی معصومیت اور بھولپن کے سحر میں ایسا گرفتار ہوتا ہے کہ وہ بھی بھولا بن جاتا ہے اور پوری کہانی 'بھولا' کے وجود سے لپٹ کر اور کبھی باہر نکل کر ساری فضا کو اپنے بھولپن میں سمیٹ لیتی ہے۔ وہی پرانا دادی، نانی کی کہانیاں سننے اور سنانے کا رواج۔ بھولا اپنے دادا سے کہانی سننے کی ضد کرتا ہے۔ 'بھولا' کا دادا اُسے ٹال دیتا ہے۔ لیکن وہ اُسے زیادہ نہیں ٹال پاتا۔ کیونکہ بھولا کے اندر کا بھولا زیادہ ٹالے جانے کا متحمل نہیں ہے۔ دادا اُسے اس تنبیہ کے ساتھ کہ دوپہر کو کہانی سننے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ کہانی سناتا ہے اور بھولا اپنے تمام تر بھولپن کے ساتھ اس خدشے سے ڈرا۔ سہما کہانی سنتا ہے کہ کہیں مسافر راستہ بھٹک گیا تو اس کی ذمہ داری اس پر ہوگی۔ یہاں بیدی کا فن، آرٹ کے درجہ میں داخل ہو جاتا ہے۔ بیدی کی انسان دوستی اور انسانی ہمدردی

اور انسانیت کی بقا عود کر آتی ہے۔ بھولے کے ذہن میں سمایا ڈر، خود دراصل بیدی کا ڈر ہے اور یہ ڈر بیدی صرف بھولا میں منتقل کر کے مطمئن نہیں ہیں بلکہ وہ چاہتے ہیں کہ یہ ڈر ہر قاری کے ذہن میں ہو اور انسان ایسے اعمال سے گریز کرے جن سے دوسروں کو نقصان پہنچنے کا اندیشہ ہو اور یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ بیدی کی یہ بات لفظوں میں تبلیغ کے بغیر بھولا کے بھولپن کے توسط سے انسانوں تک پہنچ جاتی ہے اور ردِعمل کے طور پر جو کچھ کہانی میں رونما ہوتا ہے وہ بیدی کے قلم کا منصوبہ بند اختتام نہیں ہے بلکہ بھولا کے ذریعہ کردار کا خود کا عمل ہے۔ کہانی اپنے اختتام پر آرٹ کا مرقع ثابت ہوتی ہے۔ یہاں صرف حقیقت نگاری نہیں ہے بلکہ وہ ردِعمل ہے جس کی کسی کو اُمید نہیں تھی۔ بھولا اور اس کے ماموں دونوں کا بسلامت واپس آنا، مسافر کا حقیقتاً راستہ بھول جانا اور بھولا کا اپنی غلطی کا ازالہ کرنا، دراصل یہ وہ واقعات ہیں جو کہانی کو آفاقیت عطا کرتے ہیں اور انسان دوستی کی عمدہ مثال پیش کرتے ہیں۔ دراصل بیدی جہاں ایک طرف بھولا کے بھولپن کو ظاہر کرتے ہیں وہیں وہ بھولا کے بھولپن کا فائدہ بھی اُٹھاتے ہیں اور اس طرح واقعات کا بیان کرتے ہیں کہ بھولا کا عمل انسانیت کی بقا کے لیے اُٹھایا گیا ایک بڑا قدم ثابت ہوتا ہے اور کہانی یہ تاثر پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے کہ انسانی ذہن بہت پاک صاف ہے۔ وہ اندھیروں کی تجارت کرنے والے لوگوں سے مرعوب نہیں ہوا ہے اور اس کے ذہن کی سادہ اور سپاٹ سلیٹ پر اب بھی دوسروں کی حفاظت، دوسروں کا غم اور انہیں صحیح راستہ دکھانے کا عزم ثبت ہے۔

بیدی جہاں اپنے افسانوں میں انسان کی عظمت کو بحال کرتے ہیں وہیں وہ سماج کے فرسودہ رسم و رواج پر بھی گاہے بہ گاہے طنز کرتے رہتے ہیں۔ دراصل یہ بھی بیدی کے اندر کے انسان کی انسان دوستی کا ہی نمونہ ہے جو انہیں انسانیت کے خلاف سماج کے فرسودہ رسم و رواج کو نشانہ بنانے سے نہیں روک پاتا:

> ”مایا نے استوتر پڑھنا چھوڑ دیا اور کھلکھلا کر ہنسنے لگی۔ میں اپنی بہو کے اس طرح کھل کر ہنسنے پر دل ہی دل میں بہت خوش ہوا۔ مایا بیوہ

تھی اور سماج اُسے اچھے کپڑے پہننے اور خوشی کی بات میں حصہ لینے
سے بھی روکتا تھا۔'' [بھولا سے]

بیدی کی کہانی بھولا جہاں ایک بچے کے بھولپن سے شروع ہو کر آفاقیت تک رسائی کر لینے والی کہانی ہے وہیں کہانی میں جگہ جگہ سماج، انسانی زندگی کے رسم و رواج پر بھی گہرا طنز ہے۔ بیدی ایسا کوئی موقع نہیں چھوڑتے جب وہ انسانیت مخالف واقعے یا معاملے میں اپنی آواز بلند نہ کرتے ہوں۔

''گرہن'' بیدی کا ایک لازوال افسانہ ہے۔ جو بظاہر ایک عورت 'ہولی' کی زندگی کا، اس کے مسائل، اس کی زندگی سے فرار اور پھر خاتمے کا افسانہ ہے لیکن یہ بیدی کے آرٹ کا ایک عمدہ مظہر ہے۔ اپنے عنوان سے ہی افسانہ قاری کے ذہن کے تاریک گوشوں اور منور کونوں میں جھماکے کرنا شروع کر دیتا ہے۔ قاری کا ذہن بھی کہانی کے ساتھ ساتھ لفظیات، کردار اور واقعات کے گرہن میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ گرہن اندھیروں کا روشنی کے دائرے پر حملہ ہے۔ ہولی، ایک ازلی عورت پر ہونے والے ظلم و ستم کا استعارہ بن جاتی ہے۔ ہولی جس کی نہ کوئی عزت ہے نہ وقار۔ وہ اور اس کا وجود صرف دوسروں کے استعمال کے لیے ہے۔ وہ اپنی زندگی کے ارد گرد سیاہ اندھیروں کے بڑھتے دائروں سے گھبرا کر راہ فرار اختیار کر لینا چاہتی ہے۔ لیکن اُسے علم نہیں کہ گرہن دراصل اس کا مقدر بن چکا ہے خواہ وہ دنیا میں کہیں رہے۔

بیدی نے چاند اور ہولی کی زندگی پر ہونے والے گرہن کو جس استعاراتی انداز میں پیش کیا ہے وہ ایک طرف ان کا آرٹ ہے اور دوسری طرف ان کی انسان دوستی۔ عورت سے ہمدردی اور کرداروں کو حاصل خود مختاری کا بیّن ثبوت ہے۔ بیدی نے ہولی کے ذریعہ عورت ذات کے مسائل کو سامنے لانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ وہ ہولی کے ذریعہ دبی کچلی مظلوم عورت کے اندر حوصلہ بھرتے ہیں۔ عورت کو مرد سماج کے خلاف اپنی آزادی کے لیے اُکساتے ہیں لیکن یہ سب بیدی کا قلم نہ تو کردار کی زبان سے ادا کرتا ہے اور نہ ہی

افسانہ نگار کی زبان سے بلکہ کہانی کا آرٹ یہ ہے کہ یہ سب بین السطور میں رہتے ہوئے بھی قاری کے ذہن تک ترسیل ہو جاتا ہے اور بیدی گرہن کے ذریعہ انسانیت اور انسانی زندگی کو سماجی گرہن لگنے سے بچانا چاہتے ہیں۔ یہی نہیں بیدی اپنے متعدد افسانوں میں عورت کے تقدس کا تحفظ کرتے ہیں اور یہ ان کی انسانی دوستی کا ہی مظہر ہے:

''.......مدن اندو کے بارے میں کچھ اور بھی جاننا چاہتا تھا لیکن اندو نے اس کے ہاتھ پکڑ لیے اور کہا..... ''میں تو پڑھی لکھی نہیں ہوں جی! پر میں نے ماں باپ دیکھے ہیں، بھائی اور بھابیاں دیکھی ہیں، بیسوں اور لوگ دیکھے ہیں۔ اس لیے میں کچھ سمجھتی بوجھتی ہوں.......میں اب تمہاری ہوں۔ اپنے بدلے میں تم سے ایک ہی چیز مانگتی ہوں۔''

روتے وقت اور اس کے بعد بھی ایک نشہ سا تھا۔ مدن نے کچھ بے صبری اور کچھ دریا دلی کے ملے جلے شبدوں میں کہا:

''کیا مانگتی ہو؟ تم جو بھی کہو گی میں دوں گا۔''

''پکی بات؟'' اندو بولی۔

مدن نے کچھ اُتاؤلے ہو کر کہا....... ہاں، ہاں.....کہا جو پکی بات۔''

لیکن اس بیچ میں مدن کے من میں ایک وسوسہ آیا۔ میرا کاروبار پہلے ہی مندا ہے اگر اندو کوئی ایسی چیز مانگ لے جو میری پہنچ ہی سے باہر ہو تو پھر کیا ہو گا؟ لیکن اندو نے مدن کے سخت اور پھیلے ہوئے ہاتھوں کو اپنے ملائم ہاتھوں میں سمیٹتے اور ان پر اپنے گال رکھتے ہوئے کہا.........

''تم اپنے دکھ مجھے دے دو۔''

بیدی ایک عورت سے دوسری عورت کی زندگی اور اس کے رشتے کا تحفظ بھی کراتے ہیں۔

''ٹرمینس سے پرے میں'' اچلا، موہن کی بیوی سومترا کی طرف داری کرتی ہے اور موہن کو اس سے غفلت نہ برتنے کی تاکید کرتی ہے:

''.....دس سال سے جس عورت نے تمہارا ساتھ دیا ہو، اُسے تم صرف اس لیے چھوڑ دو کہ وہ بیمار ہے، جس نے اپنی جوانی کے بہترین سال تمہاری خدمت میں لگا دیے اور جس کی صحت کی خرابی کے تم ذمہ دار ہو.....میں تو سوچ بھی نہیں سکتی.....
اور موہن کی آنکھوں میں آنسو چلے آئے۔ اچلا کو نہ جانے کیا ہوا۔ اس میں برسوں سے دبی ہوئی کوئی چیز اُبل پڑی.....نہیں نہیں، موہن جی'' وہ بولی.... ''ٹھیک ہو جائیں گی'' اور پھر موہن کے ایک دم پاس پہنچتے ہوئے اس نے اپنی ساڑی کے پلو سے موہن کی آنکھیں پونچھ دیں۔''

لاجونتی جب واپس آتی ہے اور سندر لال کو اپنی کہانی سناتی ہے تو سندر لال اُسے ان الفاظ میں دلاسہ دیتا ہے:

''جانے دو بیتی باتیں اس میں تمہارا کیا قصور ہے۔ اس میں قصور ہے ہمارے سماج کا جو تجھ ایسی دیویوں کو اپنے ہاں عزت کی جگہ نہیں دیتا۔ وہ تمہاری ہانی نہیں کرتا اپنی کرتا ہے۔''

'نورا' میں راجندر سنگھ بیدی مظلوم نورا کا دفاع کرتے ہیں۔ اسنین اور داؤد نورا کے خلاف ہونے والے ظلم وستم (جماں نورا کو بات بے بات گالیاں دیتا تھا اور بے وجہ مارتا پیٹتا تھا۔ نورا کی چیخیں سن کر اسنین اور داؤد کرب سے کانپ اٹھتے تھے) پر پہلے تو اظہار افسوس کرتے ہیں لیکن جب ظلم کی زیادتی بڑھ جاتی ہے تو نورا کی مدد کرنے کی غرض سے اس

کی غیرت کو للکارتے ہیں اور نورا کو ظلم وستم کے خلاف کھڑا کرتے ہیں۔ داؤ دنورا کو بلا کر کچھ سوالات کرتا ہے اور کہتا ہے:

> ''تو بھاگ جاؤ یہاں سے احمق کہیں کے تمہاری قسمت میں یہی لکھا ہے کہ مار کھاتے رہو۔ راستے میں پڑے ہوئے پتھروں کی طرح راہ گیروں کی ٹھوکریں کھاؤ، جاؤ......!''

داؤ داور اسنین کے سمجھانے کا اثر کچھ یوں ہوتا ہے:

> ''نورے میں ایک حیرت انگیز تبدیلی واقع ہوگئی۔ اس کے جسم کے پٹھے پھڑکنے لگے۔ چادر میں اس نے لمبے لمبے بازو نکال لیے اور جما کے ساتھ لڑائی کا تصور ذہن میں لاتے ہوئے بولا۔ ''سچ مچ اس نے مجھے نامرد سمجھ رکھا ہے۔ ایک دفعہ وہ چکری دوں کہ......''

[نورا سے]

کہانی نورا میں بیدی نے نورا کی شکل میں ایک ایسے پسماندہ طبقے کے فرد کی کہانی بیان کی ہے جو حالات کا مارا ہوا ہے۔ جو ظلم وستم سہنے کا عادی بن گیا ہے۔ لیکن بیدی کا فن یہ ہے کہ وہ کہانی کے کرداروں سے وہ کام کرا لیتے ہیں جو قاری کی فہم سے پرے ہوتے ہیں۔ یہ دراصل بیدی کی انسان دوستی ہے۔

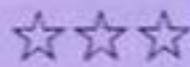
بیدی کے افسانے انسانوں کے سکھ دکھ اور غم وخوشی کے مرقع ہیں۔ وہ انسان کے باطن میں اترنے کا ہنر جانتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ انسانی نفسیات سے بخوبی واقف ہیں۔ ان کے اندر ایک ہمدرد انسان ہے جو مظلوموں سے محبت کرتا ہے۔ وہ لاجونتی کو بے قصور مانتا ہے۔ وہ شنکو کو بے قصور مانتا ہے۔ وہ بھولا کی سادگی پر قربان جاتا ہے۔ وہ ہولی کا ہمدرد ہے۔ وہ اندو کے دکھ اپنا لینے کے جذبے سے متاثر ہے۔ بیدی کی کہانیاں عالم انسانیت کی کہانیاں ہیں۔ وہ مذہب، ذات، فرقہ بندی سے اوپر اٹھ کر اپنے ملک، اپنے شہر، اپنے محلے کے آس پاس کے لوگوں کی کہانی لکھتے ہیں۔ اس لیے ان کا انسان دوست رویہ

ہمیشہ ان کے فن پر حاوی رہتا ہے۔ میں اپنی بات وارث علوی کے ایک اقتباس پر ختم کروں گا۔ وارث علوی بھی بیدی کے آرٹ کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"بیدی کا آرٹ کسی ایک خطہ، زمین، کسی ایک طبقہ یا ایک تہذیبی اکائی کی ترجمانی تک محدود نہیں۔ گاؤں اور شہر، آنگن اور چوپال، گلی کوچے، بازار، کھیت اور کھلیان، عورت مرد، بچے بوڑھے، کریا کرم اور رسوم اور تیوہار، دکھ سکھ، پیدائش اور موت، ہندو اور مسلمان، سکھ اور پادری، بدلتے موسم اور چڑھتے اترتے دن، خون آلود سورج اور پورن ماشی کا چاند، تاک جھانک کی محبت اور مارکوٹ کی شادی، بدن کا جادو اور

روح کی اُڑان، جنس کا حسن، جنس کی غلاظت غرضیکہ بیدی کے متعلق یہ بات نہیں کہی جاسکتی کہ وہ ایک موضوع، ایک ماحول، ایک ہی قسم کی زندگی اور افسانہ نگاری کے ایک طریقۂ کار کے اسیر ہو کر رہ گئے۔"

[راجندر سنگھ بیدی ایک مطالعہ، وارث علوی، ص ۱۲۱]

☆☆☆

تہہِ خاک جو چھپ گیا ہے ستارہ

کالج میں میرا چوتھا دن تھا۔ ان دو چار دن میں، میں نے ایک شخصیت کا نام بار ہا سنا تھا۔ ملنے کا اشتیاق شدت اختیار کرتا جا رہا تھا۔ وقت ہوتے ہی میں کلاس میں داخل ہوا۔ دیکھا تو استاد پہلے سے ہی موجود تھے۔ مجھ پر تو حیرت کی بجلی سی گری۔ استاد کا جو تصور تھا، مسمار ہو گیا۔ میں ان کی شخصیت کے حصار میں محصور ہوتا چلا گیا۔ کیا دیدہ زیب شخصیت تھی۔ لمبا قد، کھڑے ہونے کا مخصوص انداز، آنکھیں، اُف! ایسی آنکھیں جن میں ذہانت کے سمندر انگڑائی لے رہے تھے۔

''جلدی آندر آیئے۔''

واللہ کیا آواز تھی۔ میں آواز کے دوش پر سوار اندر داخل ہوا۔ پڑھائی شروع ہونے پر کھلا کہ وہ اردو کے استاد ہیں۔ آپ کی کلاس میں آج میرا پہلا پیریڈ ہے۔ ایسا کرتے ہیں آج کچھ عام سی باتیں کرتے ہیں۔ یعنی ادب کے مختلف موضوعات پر گفتگو کرتے ہیں۔ آپ سوال کریں۔ میں سوال کروں اور پھر جوابوں کا سلسلہ۔ ادھر اُدھر کی باتوں کے درمیان کہانی کا ذکر آ گیا۔ وہ بولے کہانی سے متعلق کوئی سوال ہو تو آپ پوچھیں میں جواب دوں گا۔ کلاس میں سب کی نگاہیں میری طرف مڑ گئیں۔ میں نے رخ بدلتے حالات کا جائزہ لیا اور کہا، ''سر ادب اور غیر ادب میں ہم فرق کن بنیادوں پر کریں گے؟ اور وہ کون سی بنیادی وجوہات ہیں جن کی بناء پر پریم چند کا ناول تو ادبی کہلاتا ہے اور گلشن نندہ کا کوئی ناول غیر ادبی خانے میں رکھا جاتا ہے؟ سوال نے کلاس میں خاموشی کی چادر بچھا دی

تھی۔ سب خاموش تھے۔ کچھ دیر بعد ایک بارعب پرکشش، پراعتماد اور سنجیدہ آواز نے خاموشی کی چادر کو سمیٹ کر ایک جانب کیا اور مخاطب ہوئے، ”آپ نے بہت بڑا سوال کیا ہے۔ وقت اتنا نہیں ہے کہ میں تفصیلی جواب دے سکوں اور آپ کو مطمئن کر سکوں۔ لیکن میں کوشش کروں گا کہ اختصار میں آپ کو سمجھا سکوں۔ کوئی بھی تخلیق ادبی ہو سکتی ہے جبکہ اس میں کچھ مخصوص اوصاف ہوں۔ ایک تو وہ تخلیق زندگی کے حقائق پر مبنی ہو، زندگی کا آئینہ ہو، دوسرے انسانی زندگی کو متاثر کرے یا اس کی آئینہ دار ہو۔ تیسرے قارئین پڑھنے کے بعد جس قدر بڑے پیمانے پر اسے اپنا سمجھے گا، تخلیق کا کینوس اتنا ہی بڑا ہو گا۔ اب ان اصولوں پر پریم چند کی کسی تخلیق، ناول یا افسانہ کو پرکھیں اور گلشن نندہ کی تخلیقات کا بھی جائزہ لیں۔ آپ کو خود محسوس ہو گا کہ زندگی کا گذر کس میں زیادہ ہے اور کس میں اس کا سانس لینا بھی مشکل ہے۔ کون سی تخلیق قارئین کے بڑے گروہ کو اپنی زندگی کی عکاس لگتی ہے۔ بڑا ادب وہی ہوتا ہے جو زندگی کی حقیقتوں کی کوکھ سے جنم لے اور زندگی اور سماج کو متاثر کرنے کی بھرپور قوت رکھتا ہو۔

سر اپنی بات سمجھا ہی رہے تھے کہ گھنٹی بجی اور طالب علموں میں باہر جانے کی بے چینی بڑھی لیکن انہوں نے ہاتھ کے اشارے سے سب کو بیٹھے رہنے کا حکم دیا۔ ادب اور غیر ادب کی تفریق کو سمجھانے کے لئے متعدد مثالیں دیتے ہوئے انہوں نے کچھ اس انداز سے موضوع کو پانی پانی کر دیا کہ میں ایک تو ان کی شخصیت میں کھو سا گیا، دوسرے اپنے سوال کا اطمینان بخش جواب پا کر مطمئن ہو گیا کہ اب تک کسی نے مجھے اس سوال کا اطمینان بخش جواب نہیں دیا تھا۔

سر پڑھا کر جا چکے تھے میں ان کے ایکشن اور Way of describing میں کھویا ہوا تھا۔ باہر نکلنے پر جب میں نے اپنے ایک ساتھی سے دریافت کیا، ”یہ کون سے استاد تھے؟“ اس نے جواب دیا۔ ”ارے تمہیں نہیں پتہ، یہ ڈاکٹر منظر کاظمی تھے۔ یہ سن کر لمحے بھر کو میں مسرت و حیرت کے عمیق سمندر میں ڈوب گیا۔ مجھے علم نہیں تھا کہ مرے دل و

دماغ میں جس شخص کو دیکھنے اور ملنے کا اشتیاق تھا ان سے اس طور ملاقات ہوگی۔ ڈاکٹر منظر کاظمی اردو افسانے کا ایک منفرد نام، افسانے کو اسلامی موضوعات کا لمس عطا کرنے والا افسانہ نگار، حیاتِ محمدؐ پر لازوال افسانہ تخلیق کرنے والا افسانہ نگار، افسانے میں دلکش نثر کے جلوے بکھیرنے والا جدید افسانے کا ایک مستند اور معتبر نام۔ ڈاکٹر منظر کاظمی۔ میرے شہر، جمشید پور کا نام عالمی سطح پر منور کرنے والا افسانہ نگار۔

اس دن کے بعد سے میں ڈاکٹر کاظمی کے قریب آتا گیا۔ جیسے جیسے میں ان کے قریب آتا گیا ان کی شخصیت کے متعدد و مختلف پہلوؤں کا تعارف ہوتا گیا۔ وہ ایک بہترین استاد، اعلیٰ درجے کے منتظم، رواں دواں نثر بولنے والے مقرر اور نازک ترین معاملات کو چٹکی میں سلجھانے والے مدبر بھی تھے۔ میں نے ان کو بڑے سے بڑے Tension کی حالت میں بھی پریشان ہوتے نہیں دیکھا۔ چہرہ، اندرون میں موجود طوفان کو کبھی جھلکنے بھی نہیں دیتا تھا۔ ہمیشہ کام اپنے انداز سے کرنے کے عادی۔ کبھی جلد بازی سے کام نہیں لیتے۔ کتنی ہی ایمرجنسی ہو یا Urgency کبھی دوڑتے یا بھاگتے نہیں تھے، ہمیشہ اپنی مخصوص متوازن چال چلنے کے عادی۔ ایک بار ذاکر نگر میں ایک جنگلی ہاتھی آ گیا تھا۔ آپ میدان میں ٹہل رہے تھے۔ ہاتھی کی دہشت پورے علاقے میں تھی۔ پاس کے علاقے سے ہاتھی کی دہشت سے لوگوں کے چیخنے چلانے کی آوازیں جب زیادہ قریب آ گئیں تو افسر کاظمی (منظر کاظمی کے چھوٹے بھائی) نے کہا بھیا بھاگئے۔ دوڑیے، ہاتھی ادھر ہی آ رہا ہے۔ ڈاکٹر منظر کاظمی نے چھوٹے بھائی سے کہا، ''تم چلو۔ ہم آ رہے ہیں۔'' اور وہ اپنی مخصوص چال میں ہی گھر واپس آئے۔

ڈاکٹر منظر کاظمی جتنے اچھے استاد اور منتظم تھے، ان سے کہیں زیادہ اچھے افسانہ نگار تھے۔ ویسے ان کا شمار جدیدیت کے علمبردار صف اول کے افسانہ نگاروں میں ہونا چاہئے لیکن انہیں وہ مقام نہیں ملا۔ اس کے اسباب جہاں ایک طرف ان کی مصروفیت تھی تو دوسری طرف ہمارے ناقدین کی گروہ بندیاں۔ آج کے زمانے میں جس طرح خود

اشتہاریت Self approvalism کے بل پر لوگ کہاں سے کہاں پہنچ رہے ہیں، وہ اس ہنر سے اس طور واقف نہیں تھے۔ ایک تو انہوں نے بہت کم کہانیاں لکھیں۔ پوری زندگی میں بمشکل ۳۰۔۳۲ کہانیاں۔ کبھی کہانی کی تخلیق اور اشاعت کے دوران بھی برسوں کے فاصلے قائم ہو جاتے تھے۔ ان کا پہلا اور آخری افسانوی مجموعہ ''لکشمن ریکھا'' ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا۔

جمشید پور میں ایک شاندار تقریب میں معروف فکشن نگار جوگندر پال کے ہاتھوں ''لکشمن ریکھا'' کا اجرا عمل میں آیا اور متعدد لوگوں نے تبرک کے طور پر کئی گنا رقم دے کر کتاب خریدی اور مصنف سے دستخط کرانے کو ایک بھیڑ جمع تھی۔ منظر کاظمی کو بطور انسان اور افسانہ نگار جو شہرت اور مقبولیت حاصل تھی وہ بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتی ہے۔ ان کی شہرت قومی اور بین الاقوامی سطح پر بھی تھی۔ ان کی کہانیوں نے ایک مختلف ڈسکورس دیا۔ اسلامی واقعات پر اس طرح کہانی لکھنا کہ فن افسانہ نگاری بھی مجروح نہ ہو، ترسیل بھی ہو جائے اور عصریت بھی شامل ہو جائے۔ منظر کاظمی کے اس وصف نے انہیں ان کے ہم عصروں میں انفرادیت عطا کی تھی۔ ان کی کہانیوں کو بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ سیاہ غلاف اور کالے جرنیل، لکشمن ریکھا، دودھ کی بوتل، دانۂ گندم، ٹاور آف بے بی لون، آسمان سے گرتی روٹیاں، ایک کجلائی ہوئی شام وغیرہ کا شمار ایسی ہی کہانیوں میں ہوتا ہے۔

ڈاکٹر منظر کاظمی کی افسانہ نگاری کے عمیق مطالعے کے لئے ان کے مجموعے ''لکشمن ریکھا'' کو سامنے رکھنا ہوگا۔ ڈاکٹر کاظمی جس طرح کا بیانیہ لکھتے تھے اس میں ترسیل کے عناصر زیادہ ہوتے تھے۔ ان کی نثر دلکش اور اسلوب منفرد ہوتا تھا۔ ایک ایک لفظ، جملے میں اس طرح ڈھلتا تھا کہ زبان کی خوشبو سے قاری کے ذہن و دل معطر ہو جاتے تھے۔

> ''ویٹنگ روم میں موجود مسافروں کا شمار تو ممکن نہیں تھا پر ان کی گرم گرم سانسوں سے اندازہ لگایا جا سکتا تھا کہ وہاں اچھی خاصی تعداد میں لوگ سوئے ہوئے تھے۔ ہاں کبھی کبھی کسی آواز کی کلبلاہٹ سے

بچوں کی یا چوڑیوں کی کھنک سے عورتوں کی موجودگی کا احساس ہوتا
تھا۔''   (سائرن)

منظر کاظمی اپنے ہم عصروں میں انفرادیت کے حامل تھے۔اس کا سبب ان کے افسانوں کے موضوعات کا تنوع ہے۔انہوں نے تاریخی واقعات خصوصاً اسلامی تاریخ سے افسانوں کا مواد جمع کیا۔قرآن، بائبل، توریت، رامائن اور دیگر مذہبی کتب کے قصوں اور واقعات کو کاظمی کے قلم نے عصری حادثات و واقعات سے کچھ اس طرح منسلک Co-relate کیا کہ کہانی کا کینوس پھیل جاتا ہے اور پڑھنے والا کہانی کا حصہ بنتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

''سیاہ غلاف اور کالے جرنیل'' ڈاکٹر کاظمی کے قلم سے نکلنے والا ایسا شاہکار ہے جو متعدد زاویوں سے بے مثل ہے۔ایک تو اس کا موضوع بالکل نیا اور انوکھا ہے۔اردو افسانے کی تاریخ میں کوئی بھی افسانہ ایسا نہیں ملتا جو سرور کائنات حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی حیات مبارکہ پر لکھا گیا ہو۔اس سلسلے میں پروفیسر وہاب اشرفی رقم طراز ہیں:

''سیاہ غلاب اور کالے جرنیل، ایک ایسا موضوع ہے جس پر لکھنا آسان نہیں، خاص کر افسانہ کی شکل میں۔میرا مقصد حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی ذات سے ہے۔میں نے اس موضوع پر کوئی کہانی نہیں پڑھی۔''

افسانے میں ڈاکٹر منظر کاظمی نے بڑے کلاسیکی اور نرالے انداز میں سنبھلتے اور بچتے ہوئے حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم کی زندگی سے کچھ قبل اور ان کی زندگی کے واقعات کو بنیاد بنا کر پیش کیا ہے۔افسانے میں غارِ حرا کا واقعہ، ابرہہ کے ذریعہ خانہ کعبہ کو مسمار کرنے کے لئے حملہ کرنا، حضور کا بچپن، جنگوں کا بیان، فتح مکہ وغیرہ کا خوبصورت اسلوب میں ذکر اس طور پر کیا گیا ہے کہ فن افسانہ نگاری بھی عروج پر ہے اور موضوع کے ساتھ انصاف بھی۔ فتح مکہ کے وقت مصنف نے حضور کے کردار کو اس طرح پیش کیا ہے کہ دل عش عش کر

اٹھتا ہے:

"بہت دنوں پہلے وہ شخص اس شہر سے سر جھکائے ہوئے نکلا تھا کہ اسے اپنا وطن چھوڑنا پڑا تھا اور آج بھی اس کا سر اتنا جھکا ہوا تھا کہ اونٹ کے کوہان سے جا لگا تھا اور فتح مندی اس کے قدموں کی ٹھوکر میں تھی مگر وہ جانتا تھا کہ گھر میں لگی ہوئی آگ سے اٹھنے والے شعلے کبھی حسین نہیں ہوتے۔"

ایسی ہی ایک کہانی "آسمان سے گرتی روٹیاں" بھی ہے۔جس میں ڈاکٹر کاظمی نے سورۃ البقرہ اور سورۃ الاعراف سے مرکزی خیال کا تانا بانا بنا ہے۔موسیٰ علیہ السلام کی قوم کو اللہ نے آسمان سے من وسلویٰ کی شکل میں اپنی رحمت بھیجی تھی۔آج کے عہد میں امریکہ جو دنیا کا بے تاج بادشاہ ہے اور خود کو خدا سمجھتا ہے، نے ویت نام کے معصوموں کو آسمان سے ٹافیوں میں زہر نازل کیا تھا۔معصوموں کو پتہ نہیں تھا کہ اب آسمان سے من وسلویٰ نہیں اترنے والا۔اب ہمیں خود میں اعتماد بحال کر کے، محنت اور ایمانداری کے بل پر خود اپنا رزق پیدا کرنا ہوگا۔امریکہ نامی خدا تو سب کو ہلاک کرنا چاہتا ہے۔

ڈاکٹر کاظمی کی ہر کہانی اسلوب، موضوع اور بیان کے لحاظ سے مختلف اور انفرادیت کی حامل ہے۔ان کے فن پر سیر حاصل گفتگو کا وقت نہیں ہے، مجھے فخر ہے کہ انہوں نے اپنے عزیز شاگردوں کی فہرست میں مجھ کو بھی شامل رکھا تھا۔جب انہیں علم ہوا کہ میں بھی افسانے لکھتا ہوں تو بہت خوش ہوئے۔دراصل ادب لطیف (پاکستان) ۱۹۸۷ء کے سالنامے میں میری ایک کہانی 'مرد' شائع ہوئی تو انہوں نے دلی مبارکبادی دی تھی۔بعد میں وہ اکثر میری ادبی رہنمائی کرتے۔۱۹۹۲ء میں جب میں جمشید پور چھوڑ کر دہلی، اعلیٰ تعلیم کے لئے آرہا تھا تو انہوں نے مجھے بلا کر سمجھایا کہ اگر آگے بڑھنا اور ترقی کرنا چاہتے ہو تو جس طرح تم جمشید پور میں میڈیا سے جڑے تھے، اسی طرح دہلی میں بھی میڈیا کو ہمیشہ اپنے ساتھ رکھنا۔ان کی یہ نصیحت مجھے ہمیشہ یاد رہی اور میں آج تک اس پر عمل پیرا ہوں اور آج

جو کچھ بھی ہوں، ان کی دعاؤں اور نصیحتوں کے طفیل اور اللہ کے فضل و کرم سے ہوں۔

مجھے ہمیشہ اس بات کا فخر رہے گا کہ انہوں نے میری دو کتابوں کا ایک محفل میں اجرا کیا تھا۔ دراصل ۱۹۹۷ء میں میری دو کتابیں منظر عام پر آئی تھیں۔ پہلا افسانوی مجموعہ ''افق کی مسکراہٹ'' اور بچوں کے لئے کہانیاں ''ممتا کی آواز'' ایک ساتھ شائع ہوئی تھیں اور دونوں کا اجراء ادبی چوپال، جمشید پور کے زیر اہتمام مدرس ہوم پبلک اسکول میں ڈاکٹر منظر کاظمی کے دست مبارک سے عمل میں آیا تھا۔ اجراء کے بعد تقریر کرتے ہوئے ڈاکٹر منظر کاظمی نے افسانے کے بارے میں بڑے بلیغ اشارے کئے تھے۔ انہوں نے کہا تھا کہ شاعری لوری ہے تو افسانہ نگاری سرگوشی۔ افسانہ شائستگی سے اپنی بات کہنے کا ذریعہ ہے۔ انہوں نے مزید کہا تھا کہ آپ تخلیق کرنے کے بعد اس سے بے گانہ ہو جایئے، اب وہ آپ کی نہیں بلکہ قارئین کی ہے۔ انہیں کھل کر رائے رکھنے دیجئے۔ افسانہ لکھنا دراصل خود کو زخمی کرنے جیسا ہے جو افسانہ نگار خود کو کسی تخلیق کے دوران جتنا زخمی کرتا ہے، جتنے زخم اس کے جسم پر لگتے ہیں، اتنا ہی عمدہ افسانہ تخلیق ہوتا ہے۔

عمر کے آخری زمانے میں انہیں کینسر جیسے موذی مرض نے دبوچ لیا تھا۔ ایک ایسا شخص جو ہر وقت دوسروں کی ہنسی کا باعث ہو، اپنی فہم و فراست اور جملے بازیوں کے لئے مشہور ہو، آخر میں ایسا خاموش ہوا کہ آس پاس کا ماحول چیخنے لگا تھا۔

''منظر کاظمی بولو.........''

مجھے یاد ہے ۱۹۹۹ء ستمبر ماہ میں، جمشید پور گیا تھا۔ اختر آزاد کا پہلا افسانوی مجموعہ تیاریوں کے مرحلے میں تھا۔ ہم دونوں منظر کاظمی کے پاس ملنے گئے۔ کاظمی صاحب دونوں شاگردوں کو یکجا دیکھ کر بہت خوش ہوئے۔ بہت آہستہ آہستہ گفتگو کر رہے تھے۔ مجھ سے دہلی کے بارے میں گفتگو کرتے رہے۔ میری ریسرچ کے بارے میں دریافت کیا۔ میں نے اختر کی کتاب پر کچھ لکھنے کی فرمائش کی۔ انہوں نے وعدہ کیا۔ لیکن ہمیں امید نہیں تھی کہ ان کی حالت دیدنی نہ تھی۔ سر کے بال، جن کے لئے وہ مشہور تھے، ایسے غائب ہوئے تھے گویا

کبھی موجود ہی نہ رہے ہوں۔ آنکھیں، اف، کیا ذہانت اور رعب تھا ان آنکھوں میں، آج ویرانی اور مایوسی کا ڈیرہ تھا۔ ہاں سر پر بجی گول ٹوپی بہت خوب لگ رہی تھی۔

۱۶؍اگست ۲۰۰۰ء، کا دن میرے لئے قیامت صغریٰ سے کم نہ تھا۔ اخبارات میں مظہر امام کے توسط سے خبر شائع ہوئی تھی کہ ۱۲؍اگست کو ڈاکٹر منظر کاظمی نے اس دار فانی کو الوداع کہا۔ مجھ پر بجلی سی گر پڑی تھی۔ بہت دیر تک میں غم واندوہ میں ایسا گرفتار ہوا کہ سب کچھ اپنی جگہ رک گیا تھا۔ آنکھوں کا عالم یہ تھا کہ آنسو خشک ہو گئے۔ مجھے ایسا لگ رہا تھا گویا میرے والد، دنیا میں نہیں رہے۔ مجھے زیادہ افسوس اس بات کا بھی رہا کہ مجھے انتقال کی خبر جمشید پور والوں نے نہیں دی جبکہ میرے اور ڈاکٹر کاظمی کے مشترکہ چاہنے والوں کی جمشید پور میں کمی نہ تھی۔ مجھے ایسا لگا سب کچھ ختم ہو گیا ہے۔ اب جمشید پور میں کیا بچا ہے، اب کس سے ادب کے معاملات پر گفتگو کریں گے؟ کون شفقت بھرے اپنے ہاتھ، سر پر رکھے گا۔ لیکن وقت نامی مرہم نے زخموں کو مندمل کرنا شروع کر دیا اور آہستہ آہستہ سب کچھ نارمل ہوتا گیا۔ کاظمی صاحب آج ہمارے درمیان اپنے شاگردوں، اپنی تخلیقات اور کارناموں کی شکل میں موجود ہیں اور ہمیشہ رہیں گے۔

تہہ خاک جو چھپ گیا ہے ستارہ
دوں اس کو میں اسلم صدائیں کہاں تک

شیمارضوی بحیثیت افسانہ نگار

بلاشبہ اردو افسانے، نے زندگی کے نشیب وفراز کو نہ صرف قریب سے دیکھا ہے بلکہ اپنے اندر سمو کر اُسے زندگی بھی عطا کی ہے۔افسانہ زندگی کی کوکھ سے جنم لیتا ہے اور زندگی کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ قاری کو اس کے اندر اپنی سانسیں اپنی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں۔ترقی پسند افسانے کے زمانے سے ہی اردو میں موضوعات کی بوقلمونی، تجربات، ٹکنک یہاں تک کہ ہیئت میں بھی خاطر خواہ نشیب وفراز آتے رہے۔جدیدیت کا عہد ان تمام کے منفی اور مثبت نتائج کا غماز رہا ہے۔

جدیدیت کے بعد ایک مختصر عرصہ اردو کہانی پر خاصا گراں گذرا، کہانی اور قاری کے درمیان فاصلے طویل ہوتے گئے۔گنجلک علامتوں، ثقیل زبان، مشکل ترین استعارے اور تشبیہات نے قاری کی دلچسپی کو آہستہ آہستہ ختم کر دیا۔کچھ برسوں بعد ایک نسل سامنے آئی اس نے نئے لب ولہجے، جدید عہد کے تقاضوں اور آزادانہ فضا میں کہانی لکھنا شروع کیا۔ بیانیہ کے دوش پر سوار اس نسل نے کہانی میں قصہ پن اور دلچسپی کے عناصر کی واپسی کی۔اردو افسانے کی اس نسل میں یوں تو متعدد مشہور نام ہیں۔لیکن اس نسل سے کچھ ایسے افسانہ نگار بھی وابستہ تھے جنھوں نے بہت نمایاں تو نہیں لیکن قلیل تعداد اور طویل مدت میں خاموشی سے اپنا فریضہ انجام دیا۔ایسے ہی افسانہ نگاروں میں شیمارضوی کو بھی شمار کیا جائے تو غلط نہ ہوگا۔

شیمارضوی صرف افسانہ نگار نہیں تھیں۔وہ تحقیق وتنقید کے ساتھ ساتھ میڈیا اور

درس وتدریس سے بھی وابستہ تھیں۔ وہ شوقیہ افسانہ نگار تھیں۔ ان کے افسانے گاہے بگاہے ادب کے متعدد رسائل میں شائع ہوتے رہے۔ آل انڈیا ریڈیو سے نشر بھی ہوتے تھے۔ ۱۹۹۱ء میں ان کے افسانوں کا واحد مجموعہ ''پرچھائیاں'' شائع ہوا۔ جس مین شیما رضوی کے ۱۱؍افسانے اور ۱۰افسانچے شامل ہیں۔ یہ سبھی افسانے ساتویں اور آٹھویں دہائی کے ہیں۔ ۱۹۹۱ء کے بعد سے انتقال تک (۲۰۰۹ء) ان کے افسانے رسائل یا ریڈیو کے ذریعہ منظر عام پر آئے۔ (جواب ایک جگہ دستیاب نہیں)

'پرچھائیاں' میں شیمارضوی نے افسانے اور افسانچے ایک ساتھ شائع کر کے نیا تجربہ کیا تھا۔ اس زمانے میں مجموعے میں دونوں کو شامل کرنے کا رواج نہیں تھا۔

شیمارضوی کے افسانے، خواہ معرکۃ الآرانہ ہوں، عمدہ اور اعلیٰ نہ ہوں لیکن انسانی زندگی کی کہانی ضرور ہیں۔ ان افسانوں میں انسانوں کے دل دھڑکتے ہیں۔ نئی نسل کے عشق ہیں تو دھوکہ اور فریب بھی ہیں۔ غموں اور دکھوں کے بیان ہیں تو زمانے سے شکوہ بھی۔ بھوک، مفلسی، غریبی، بے چارگی، عزت، شرافت، ذلت، جنگ، امن، محبت، نفرت غرض سماج کا ہر پہلو شیمارضوی کے افسانوں میں سمٹا ہوا ہے۔ ان کے افسانے ہمیں چونکاتے ہیں تو کبھی متحیر کر جاتے ہیں۔ کبھی طنز کے نشتر چبھوتے ہیں۔ ان افسانچوں کا اچانک پن قاری کو جھنجھوڑ دیتا ہے۔ قاری افسانے میں غرق ہو جاتا ہے۔ ''کون ہے وہ'' افسانچے کی شروعات، رات کے سناٹے میں سنائی دینے والی سسکیوں کی آواز سے ہوتی ہے۔ لیکن یہ سسکیاں کس کی ہیں؟ کون ہے جو سسک رہا ہے؟ اس سلسلے میں افسانہ نگار نے متعدد اشارے دیے ہیں۔ جہیز نہ دینے کے باعث کنواری بڑھیا ہو سکتی ہے، اُس معصوم بچے کی سسکی بھی ہو سکتی ہے جو کسی مرد کی ہوس کا شکار ہوا ہو۔ محنت کش مزدور بھی ہو سکتا ہے۔ ڈگری یافتہ بے روزگار نوجوان، اپنی عصمت سفید پوشوں کے ہاتھوں گنوا چکی لڑکی بھی ہو سکتی ہے۔ کینسر کا لاعلاج مریض بھی ہو سکتا ہے...... یا پھر قاری کوئی اور قیاس بھی لگا سکتا ہے....؟ لیکن افسانچے کا اختتام چونکا دیتا ہے:

''نہیں یہ سسکیاں ان میں سے کسی کی بھی نہیں ہیں۔ یہ سسکیاں
ہیں ''مذہب'' کی جو اپنے ہی محافظین کے ہاتھوں نہ معلوم کتنی بار لوٹا
گیا ہے۔'' (پرچھائیاں، ص ۲۰، دانش محل، لکھنؤ)

شیمارضوی نے مذہب کی سسکیاں بتا کر قاری کے ذہن کو ایک زبردست جھٹکا دیا ہے۔ واقعی آج جس طرح مذہب کا استعمال ہو رہا ہے، وہ حیرت انگیز بھی ہے اور قابل نفرت بھی۔ کس طرح؟ جس طرح آج مذہب کے ذمہ دار خواہ پنڈت ہوں، پادری ہوں یا نام نہاد مولوی...... سب نے مذہب کے پسِ پردہ، خود کو اور اپنے جرائم کو چھپا رکھا ہے۔

افسانچہ ''ظلم'' بھی اپنے طنزیہ اختتام پر قاری کو حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ یہ بظاہر تو گلاب کی ایک ادھ کھلی کلی کا فسانہ ہے۔ جو خود پر، اپنے حسن پر، رنگ، ڈھنگ پر نازاں ہے اور اسی سرشاری میں وہ کلی سے پھول بن جاتی ہے۔ ابھی خوشی اپنا دامن پھیلا بھی نہیں پاتی کہ ایک ظالم کے ہاتھوں پھول توڑنے کا دردناک واقعہ ظہور پذیر ہوتا ہے:

''لیکن ابھی میں پوری طرح اپنے کو سمجھنے بھی نہ پائی تھی کہ اچانک
ایک ظالم ہاتھ بڑھا اور بے دردی سے مجھے شاخ سے توڑ کر اپنے قیمتی
کوٹ کے کالر میں لاپرواہی سے لگا کر لڑکھڑاتے قدموں کے ساتھ
باغ سے باہر نکل گیا۔''

یعنی کسی کی جان گئی اور کسی کی ادا ٹھہری۔

شیمارضوی کے اکثر افسانوں میں قصہ پن بھرپور پایا جاتا ہے۔ وہ افسانے میں ترسیل کو خاصی اہمیت دیتی ہیں۔ ان کے زیادہ تر افسانے ترسیل کے معاملے میں بے حد کامیاب ہیں۔ وہ افسانے کے ذریعے خود کو قاری تک پہنچا دیتی ہیں۔ ''روح'' میں انہوں نے بڑی عمدگی سے جمال اور نرگس نام کے دو کرداروں میں روح ڈالنے کا کام کیا ہے۔ جمال جو حد درجے کا حساس اور مذاق پسند ہے ہر وقت ایسی حرکتیں کرتا ہے جس سے دوسرا عاجز ہو جائے اور مذاق مذاق میں وہ بڑی سے بڑی بات کہہ جاتا ہے۔ بعض اوقات

اس کے مذاق، لوگوں کی دل آزاری کا باعث بھی بن جاتے ہیں۔ نرگس کا کردار مذاق کا حصہ بننے والی کا ہے۔ ایک بے حد خوبصورت اور عمدہ افسانہ ہے۔

''مکھوٹا'' محبت اور فریب کی کہانی ہے، جس میں شیما نے محبت کے جواب میں خود غرضی، ہوس اور دولت کی خواہش کو عمدگی سے افسانہ کیا ہے۔

''بے غرض محبت'' ایک مثالی کردار کی کہانی ہے۔ واقعی دنیا میں آج بھی بوبو جیسے بے غرض محبت کرنے والے، دنیا کے آڑے وقت مدد کرنے والے، دوسروں کے لیے زندگی گذارنے والے لوگ بہت کم ہیں لیکن ان کے وجود سے ہی معاشرے میں مثبت اقدار قائم ہیں۔ یہ ایک اچھا دلچسپ افسانہ ہے۔

''شہزادہ سلیم'' خوبصورت چہروں کے پیچھے بھاگنے والے ایک نوجوان کی محبت کی ایسی کہانی ہے جو اپنے اختتام پر ٹریجک ہو جاتی ہے۔ قاری بھی کہانی کے اختتام پر چونک پڑتا ہے۔ ایک لڑکا کالج میں پڑھنے والی ایک نقاب پوش لڑکی کا تعاقب روز کرتا ہے۔ لڑکا لڑکی کی محبت ہر قیمت پر چاہتا ہے۔ لیکن لڑکی کا اپنے چہرے سے نقاب ہٹانا، کہانی اور قاری دونوں کے دل کی دھڑکنیں روک دیتا ہے۔

> ''لیکن سنو! شباب کی خوبصورتی ہر منڈلانے والے بھنورے تم شہزادہ سلیم بھلے ہی ہو سکتے ہو، لیکن ہر لڑکی انارکلی نہیں۔'' اور یہ کہتے کہتے اس نے اپنے چہرے سے نقاب پلٹ دیا۔ ''اوہ!'' اس کے منہ سے بے ساختہ ایک چیخ نکل گئی۔ پسروی سے داغدار ایک بدنما، گھناؤنا چہرہ شہزادہ سلیم کی محبت کا مذاق اُڑا رہا تھا.......!!''

(پرچھائیاں، ص ۴۵)

یہ کہانی ہوس زدہ نوجوان کے منہ پر زبردست طمانچہ ہے۔ ایسی ہی ایک کہانی ''مہربانی کر کے'' ہے۔ دونوں کہانیوں میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ یہاں ایک لڑکی ہے جو کالج آتے جاتے گلی کے نکڑ پر ایک لڑکے کو دیکھتی ہے۔ لڑکا روزانہ اُسے دیکھ کر

مسکراتا رہتا ہے۔لڑکی کو پہلے شک پھر یقین ہو جاتا ہے کہ لڑکا لفنگا ہے۔لڑکی، ایک دن لڑکے کی خبر لینے کے لیے اپنے ساتھ اپنی شریفن بوا کو لاتی ہے۔لڑکی اوران کی بوا جب لڑکے کو سبق سکھانے لڑکے کے پاس پہنچتی ہیں تو لڑکے کے ہاتھ میں پرچہ تھا،لڑکی اُسے لے لیتی ہے۔یہاں شیمارضوی نے فن کاری کا ثبوت دیتے ہوئے قاری کو یہ تاثر دینے کی کوشش کی ہے کہ وہ پرچہ محبت نامہ ہے جولڑکا لڑکی کو بے تابی سے دیتا ہے۔شیما یہاں بے حد کامیاب نظر آتی ہیں۔قاری پر یہی تاثر قائم ہوتا ہے۔یہاں تک قاری کہانی کے انجام کے بارے میں کچھ بھی نہیں سوچ پاتا ہے اور کہانی کا اختتام اُسے ہلا کر رکھ دیتا ہے۔''شہزادہ سلیم''میں جو حال،لڑکی کے نقاب اُٹھانے پرلڑکے کا ہوتا ہے وہی حال یہاں لڑکی کا ہوتا ہے:

> ''ارے ارے کیا ہوگیا ہے تمہیں بیٹا......یہ کیا کررہی ہو۔''شریفن بوا جیسے کچھ اور بوکھلا گئیں۔
>
> ''ہاں شریفن بوا......میں جو کچھ کررہی ہوں،ٹھیک کررہی ہوں یہ لڑکا تمہارے پیار کا مستحق ہے مار کا نہیں۔''بیٹا حواس تو درست ہیں تمہارے،ایسا بھی کیا اُس نے اس پرچے میں لکھ دیا کہ تم ریشہ خطمی ہوگئیں۔ذرا میں بھی تو سنوں......''
>
> ''ضرور سنو....''اس میں لکھا ہے۔''یہ لڑکا گونگا اور بہرا ہے،مہربانی کرکے اس کی مدد کیجئے.....
>
> اور شریفن بوا سر تھام کر رہ گئیں......''

قاری بھی شریفن بوا کی طرح ندامت سے اپنا سر تھام کر بیٹھ جاتا ہے اور یہی وہ لمحہ ہوتا ہے جب اچھی کہانی قاری کے اندر اپنا سفر شروع کر دیتی ہے۔

''ہمارے اپنے''شیمارضوی کی ایک اور عمدہ کہانی ہے۔یہ کہانی اپنوں اور رشتہ داروں کے کھوکھلے پن کو ظاہر کرتی ہے۔شیمارضوی نے عمدگی سے کہانی میں دکھایا ہے کہ

بعض اوقات ہم غلط رشتہ داروں پر بے حد اعتماد کر لیتے ہیں۔ نتیجتاً وقتِ ضرورت، ان کی دل برداشتہ کرنے والی حرکات، ہمیں اپنوں سے نفرت کی طرف لے جاتی ہیں۔

''معصومیت'' میں شیمارضوی نے آج کے سلگتے اور بڑے مسئلے بابری مسجد ررام جنم بھومی کی طرف عمدگی سے اشارے کیے ہیں۔ غالباً جب یہ کہانی لکھی گئی ہے تب بابری مسجد کی شہادت سے قبل معاملات عوامی سطح پر آنے لگے تھے اور پورے ہندوستان میں حالات کشیدہ ہونے لگے تھے۔ ہر طرف یہی مسئلہ زیر بحث تھا۔ شیمارضوی نے دو معصوم بچوں کے ذریعہ یہ باور کرانے کی کوشش کی ہے کہ ایسے معاملات معصوم ذہنوں پر بھی گہرے اثرات چھوڑتے ہیں۔ ''معصومیت'' بابری مسجد کے پس منظر میں معصوم جذبات کی عکاسی کا قصہ ہے۔

شیمارضوی بہت بڑی افسانہ نگار نہیں تھیں، لیکن شیما فن افسانہ سے واقف تھیں۔ انہوں نے جیتے جاگتے، چلتے پھرتے انسانوں کی کہانی کو حرف کیا ہے۔ ان کے افسانے حقیقت کی زمین میں اُگنے والے پودے ہیں، جن کی جڑیں فن کاری کی مٹی اور قصہ پن کے پانی سے سیراب ہیں۔ یہی سبب ہے کہ یہ پودے سرسبز وشاداب نظر آتے ہیں۔

شیمارضوی کے اندر ایک افسانہ نگار پوشیدہ تھا، جسے شیمارضوی کی دن رات کی مصروفیت اور سرگرمیوں نے بہت زیادہ پھلنے پھولنے کا موقع نہیں دیا۔ یہی باعث ہے کہ ہم ایک اچھے افسانہ نگار سے محروم ہو گئے ورنہ شیمارضوی کا یہ افسانوی سفر، ہمیں خاصی تعداد میں اچھے اور عمدہ افسانے عطا کرتا۔

☆☆☆

آدھا آدمی۔ پورا افسانہ نگار

مغربی بنگال میں جدید افسانے کی روایت کو استحکام بخشنے والوں میں ظفر اد گانوی ،فیروز عابد ،انیس رفیع اور کچھ بعد میں مشتاق اعظمی ،ف س اعجاز ،صدیق عالم کے نام خصوصیت کے ساتھ لیے جاسکتے ہیں۔ جدید افسانہ نگاروں نے عام طور پر جدید مسائل پر نئے اسلوب اور انداز سے علامتی اور استعاراتی زبان کا استعمال کرتے ہوئے افسانے تخلیق کیے۔ مغربی بنگال کے جدید افسانہ نگاروں کے یہاں علمی اور قومی سطح کے مسائل کے ساتھ ساتھ مقامی مسائل اور حادثات وواقعات پر عمدہ افسانے ملتے ہیں۔

مشتاق اعظمی بنگال کے ان افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں جنہوں نے کسی رجحان، یا رویے یا تحریک کی نہ حمایت کی اور نہ ہی تقلید۔ وہ ایک آزاد خیال افسانہ نگار ہیں جو اپنے گردو پیش میں وقوع پذیر ہونے والے معمولی سے واقعے کے شکم سے بھی افسانے کے خدو خال واضح کردیتے ہیں۔ انہیں افسانہ کرنا اور کہنا آتا ہے ان کی نظر سماجی معاملات پر خاصی گہری ہے اور اپنے آپاس بکھرے واقعات کی مٹی کو زبان وبیان کے پانی میں گوندھ کر اور قصہ پن کے سانچے میں ڈھال کر افسانہ کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ مشتاق اعظمی کے افسانے ہمیں اپنے ساتھ شریک کرلیتے ہیں۔ ہمیں غور وفکر کی دعوت دیتے ہیں۔ ان کے یہاں سب سے بڑا وصف فن افسانہ نگاری سے واقفیت ہے۔ وہ فن کے تقاضوں، زبان کے استعمال اور کہانی کرنے کے ہنر سے بخوبی واقف ہیں۔ یہی باعث ہے کہ وہ معمولی واقعہ کو بھی فنی سانچے میں ڈھال کر افسانہ بنا دیتے ہیں۔ ایسا افسانہ جو زندگی کا غماز ہوتا ہے۔ جس

میں زندگی کی دھڑکنیں ہوتی ہیں۔

مشتاق اعظمی کا افسانوی مجموعہ ''آدھا آدمی'' ان کی فن افسانہ نگاری پر دسترس کا غماز ہے۔ جہاں ان کے موضوعات کی بوقلمونی ہے وہیں افسانہ کرنے کا انداز بھی جداگانہ ہے۔ ہر افسانہ اپنے اندر تحیر و تجس کی ایک نئی کائنات لیے ہوئے ہے۔ وہ افسانوں میں بے جالفظیات یا طوالت کے قائل نہیں ہیں۔ منٹو کی طرح افسانے کے اختتام پر وہ قاری کو چونکا دیتے ہیں۔ ایک زبردست شاک دیتے ہیں۔ قاری نے افسانے کا جو اختتام تصور کیا تھا افسانہ نگار بالکل جدا قسم کا اختتام پیش کرتا ہے۔ دراصل کہانی کا کلائمکس کا اختتام پر ظہور پزیر ہونا۔ ایک اچھے افسانے کی دلیل ہے۔ افسانے میں ایک ہی کلائمکس ہونا چاہیے اور Anticlaimax افسانے کا عیب ہے۔ میں سمجھتا ہوں، مشتاق اعظمی کے افسانے اس عیب سے پاک ہیں۔ ان کی افسانہ نگاری کے متعلق پروفسر اعزاز افضل کتاب کے فلیپ پر رقم طراز ہیں:

> ''مشتاق اعظمی روزمرہ کے زندگی میں پیش آنے والے واقعات کو ایک حساس فنکار کی نظر سے دیکھتے ہیں اور مشاہدے کے جو اثرات (مثبت یا منفی) ان کی لوح دل پر مرتسم ہوتے ہیں۔ ان کو کہانی کا روپ دینا ان کے سحر نگار قلم کا محبوب مشغلہ ہے۔ مشتاق اعظمی کی ہر کہانی قاری سے خود کو پڑھوا کے دم لیتی ہے۔ اس سعادت بزور ''خامہ'' نیست یہ ودیعت ہے اس خون جگر کی جس کا ہر قطرہ فن کی شادابی اور خوش اسلوبی کا ضامن ہوتا ہے۔ وہ اپنی کہانی میں دور کی کوڑی لانے کی کوشش نہیں کرتے۔ ان کے کسی کردار کو اندھیرے میں دور کی نہیں سوجتی۔ وہ چادر دیکھ پاؤں پھیلاتے ہیں۔ اس میں ان کے فن کارانہ خلوص اور کامیابی کا راز ہے۔''

پروفیسر اعزاز افضل نے مشتاق اعظمی کی افسانہ نگاری کے تعلق سے جن خیالات

کا اظہار کیا ہے وہ بہتر ہے۔ مشتاق اعظمی کی کہانیوں میں وہ کشش اور قوت موجود ہے جو قاری سے کہانی کی قرأت کروالیتی ہے۔ ان کے زیادہ تر افسانے عصری تقاضوں اور عصری مسائل کی عمدگی سے تصویر کشی کرتے ہیں۔ ان کے کردار Painted نہیں ہیں بلکہ ہمارے آس پاس کے ماحول کے چلتے پھرتے انسان ہیں جو اعلی اخلاقی قدروں کے امین نہیں بلکہ عام انسانوں کی طرح غلطیوں، گناہوں اور خامیوں کے پتلے ہیں۔ شریف بھی ہیں، سماجی اقدار کے محافظ بھی ہیں۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ مشتاق اعظمی کے کردار کہانی کار کے اشاروں پر ناچتے ہوں۔ وہ خود اپنی مرضی سے اپنی زندگی گذارتے ہیں۔ اس باعث مشتاق اعظمی کے افسانوں کے اختتام ہمیں چونکاتے ہیں۔ قاری کرداروں کے پس منظر کے لحاظ سے یہ طے کرلیتا ہے کہ کہانی کے اختتام پر کردار کا عمل یہ ہوگا۔ لیکن کہانی کا کردار بالکل برعکس عمل کر کے ہمیں حیرت میں ڈال دیتا ہے۔ مثلاً ''آدھا آدمی'' کا مرکزی کردار منصور اس کی عمدہ مثال ہے۔ آدھا آدمی ایک بہت خوبصورت رومانی افسانہ ہے۔ دو چاہنے والے زمانے بعد ملتے ہیں۔ طاہرہ اور منصور ایک دوسرے کی زندگی کے بارے میں جاننے اور خصوصاً شادی کے تعلق سے معلومات حاصل کرنے کی بے قراری دونوں کو قریب لاتی ہے۔ منصور کو علم ہے کہ طاہرہ کی زندگی میں اقبال آیا تھا اور بہت جلد وہ اس دنیا سے رخصت ہوگیا تھا۔ وہ طاہرہ کو غم واندوہ کی اس دنیا سے نکال لانے اور دوبارہ شادی پر راضی کے لیے کوشاں ہے۔ دونوں کے درمیان کے مکالمے دیکھیں:

> منصور نے اس صبر آزما خاموشی کو توڑا۔ ''طاہرہ جو نہیں ملا اس کا اتنا غم نہ کرو کہ جو مل سکتا ہے اس سے بھی محروم ہو جاؤ۔''
>
> ''لیکن یہ جاننے کے بعد کہ میرے دل کے شبستاں میں کسی اور کے نام کی شمع جل رہی ہے، مجھے اپنانے کی غلطی کرے گا کون۔''
>
> ''یہ کوئی مسئلہ نہیں۔ یہ سوال تو تمہارے ذہن کی پیداوار ہے جو جذبات کی رو میں عام سطح سے ہٹ گیا ہے۔ مان لو، میں تمہارے

ماضی سے واقف ہوں، اس کے باوجود تمہیں اپنانا چاہتا ہوں تو تمہیں
کیا اعتراض ہوگا؟'' منصور کی باتوں میں روشنی کی بشارت تھی۔''

مشتاق اعظمی نے صحیح کہا کہ منصور کی باتوں میں روشنی کی بشارت تھی۔ نہ صرف روشنی کی بلکہ ایسی روشنی جو محبت کے مہر و درخشاں سے پھوٹ رہی ہے۔ طاہرہ اس روشنی میں آہستہ آہستہ شرابور ہونے لگتی ہے۔ یہی نہیں افسانہ نگار کی مشاقی ہے کہ قاری بھی دونوں کے دوبارہ ملن کی امید اپنے دل میں پال لیتا ہے۔ لیکن کہانی کا انجام نہ صرف طاہرہ پر بجلی بن کر گرتا ہے بلکہ قاری کے امیدوں کے محل کو بھی چکنا چور کر دیتا ہے:

''تو میں تمہاری اس خاموشی کو رضا مندی سمجھوں نا؟'' طاہرہ نے
نگاہیں اوپر اٹھائیں۔ ایک مدھر مسکراہٹ اس کو ہونٹوں کو چھوگئی۔
''مجھے تم سے یہی امید تھی طاہرہ!'' منصور کو جیسے مانگی مراد مل
گئی۔ چہک بولا:
''میں آج ہی بات فائنل کیے لیتا ہوں۔''
''کیا خالہ جان سے؟''
''نہیں، ان کے راضی نہ ہونے کا کیا سوال۔ بات میں اپنے دوست
شکیل سے کروں گا۔''
''تم نے تو دیکھا ہے اُسے۔ وہ میرے ذریعے سے تمہارے متعلق
بہت کچھ جان چکا ہے۔ تم سے شادی کر کے وہ خوش ہوگا۔''

اس اختتام پر جہاں طاہرہ انگشت بدنداں ہے وہیں قاری بھی حیرت کے دریا میں مارے خجالت کے ڈوب جاتا ہے کہ ایسے لوگ بھی دنیا میں موجود ہیں۔ اتنے آدھے لوگ۔ لیکن یہاں یہ کہنا ہوگا کہ مشتاق اعظمی نے اپنی فنی عبارت کا ثبوت دیتے ہوئے خود کو پورا افسانہ نگار ثابت کر دیا ہے۔ ان کے افسانہ نگاری کے اوصاف کا ذکر کرتے ہوئے ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی لکھتے ہیں:

"تخلیق ایک فنی تصور چاہتی ہے۔ روایت کا علم چاہتی ہے، واقعے یا خیالی تجربوں کے اظہار کا سلیقہ چاہتی ہے۔ اسالیب اور استمالِ الفاظ سے اثر پیدا کرنے کی صلاحیت اور قوت کا ادراک چاہتی ہے۔ مشتاق اعظمی کے بیشتر افسانے اس کسوٹی پر کھرے اترتے ہیں۔ انہوں نے انسانی ذہن کے نفسیاتی تجربے بھی کیے ہیں ان کے غور وفکر کا انداز اور معاشرے کی عکاسی کا طریقہ یکسر جداگانہ ہے۔"

آدھا آدمی، ص ۱۱، ۲۰۰۰، کولکاتہ

مشتاق اعظمی کی افسانہ نگار کے تعلق سے مناظر عاشق ہرگانوی کی رائے مبنی بر حقائق ہے۔ مشتاق اعظمی انسانی نفسیات کے نباض ہیں۔ وہ نفسیاتی تجربے عمدگی سے کرتے ہیں۔ انہوں نے کرداروں کے باطن میں اتر کر ان کی نفسیات کو سمجھنے اور افسانے میں بہتر استعال کرنے کی کامیاب سعی کی ہے۔ ان کے زیادہ تر افسانوں میں انسانی نفسیات کی تحلیل نفسی ملتی ہے۔ ان کے کرداروں کا عمل، عام انسانوں جیسا ہوتا ہے۔ وہ خواہ فیوز کی بانی ہو یا نامہرباں کی سپترا۔ بانی اور سپترا دونوں ہی عام کردار ہیں۔ لیکن قاری کے ذہن پر اپنے اثرات چھوڑ جاتے ہیں۔

"فیوز" تو مشتاق اعظمی کے 'پورا افسانہ نگار' کو استحکام بخشنے والا افسانہ ہے۔ اس افسانے پر سعادت حسن منٹو کے اثرات نمایاں ہیں۔ لیکن افسانہ خالصتاً مشتاق اعظمی کا ہے۔ افسانے کا Traetment بہت خوب ہے۔ افسانے میں دو مرد اور عورت اتفاقاً ٹرین میں ملتے ہیں۔ بات جیت سے شناسائی بڑھتی ہے۔ دونوں کلکتہ میں جب دوبارہ ملتے ہیں تو مرد عورت کا جنسی استحصال کرتا ہے۔ مرد یہ عمل تقریباً پانچ بار کرتا ہے۔ یہاں تک کہانی صرف تھوڑا سا چونکاتی ہے۔ لیکن کہانی کا اختتام قاری کو حیران کر دیتا ہے۔ کہانی کا یہ Climax مشتاق اعظمی کے ذہن کی پیداوار ہی ہوسکتا ہے۔ بار بار جنسی عمل سے اندھیرے

میں گذرنے کے بعد بانی کے ذہن میں یہ بات آتی ہے کہ امرت سنگھ جنسی طور پر اتنا مضبوط شخص ہے۔ لیکن جب وہ امرت سنگھ کے کمرے میں جھانکتی ہے تو حیران رہ جاتی ہے:

"بانی کو یکا یک سامنے پا کر کرسی پر بیٹھا ہوا امرت سنگھ ہڑبڑا کر اٹھ کھڑا ہوا۔ لیمپ کی روشنی میں میز پر شراب کی بوتلوں اور گلاس کے علاوہ دس دس کے نوٹوں کی ایک ڈھیری رکھی ہوئی صاف نظر آرہی تھی اور میز کے گرد حلقہ باندھے ایک دو نہیں، نو......... پورے نو امرت سنگھ بیٹھے ہوئے تھے۔ بانی کو یہ سمجھنے میں دیر نہیں لگی کہ امرت سنگھ نے بجلی کا فیوز کیوں اڑایا تھا۔"

دراصل امرت سنگھ نے جب اپنے کمرے میں بانی کو بلایا تھا اس وقت چالاکی سے یا منصوبہ بند طریقے سے پورے گھر کی بجلی کا فیوز اڑا دیا تھا تا کہ اندھیرے میں بانی بہت کچھ سمجھ نہ پائے اور ہوا بھی یہی۔ اندھیرے میں بانی کے جسم سے کھیلنے والے نو نو سردار بانی کو امرت سنگھ ہی نظر آئے.... کہانی کا یہ اختتام بالکل نیا ہے۔

مشتاق اعظمی کے افسانے زندگی کے ترانے ہیں جتنا آپ انہیں گنگناتے ہیں، ان کی ترنگیں آپ کے اندر سرایت کر جاتی ہیں اور آپ کے اندر اضطراب کی لہریں اٹھا دیتی ہیں۔ کامیاب افسانہ نگار کی شناخت بھی یہی ہے کہ ان کا افسانہ کبھی ختم نہیں ہوتا، بظاہر کہانی اپنے اختتام کو ضرور پہنچتی ہے لیکن ختم نہیں ہوتی بلکہ قاری کے اندر اپنا سفر شروع کر دیتی ہے۔ مشتاق اعظمی کی زیادہ تر کہانیاں اس زمرے میں آتی ہیں۔ ان کی کہانیاں آدھا آدمی، فیوز، نامہرباں، حرامزادے، وہ مر گیا، کوئی نام نہ دو، روم نمبر ۴۷، اپنی بنت۔ موضوع اور پیش کش کے لحاظ سے اتنی قوت رکھتی ہیں کہ ہمیشہ زندہ رہیں گی۔

☆☆☆

اکیسویں صدی کا ایک منفرد افسانہ نگار: اختر آزاد

مشترکہ بہار نے اردو افسانے کی آبیاری جس طرح کی ہے وہ قابل تحسین ہے۔ ترقی پسندی ہو، جدیدیت کا عہد ہو یا پھر مابعد جدید اردو کہانی...... بہار کے افسانہ نگاروں نے ہمیشہ اردو افسانے کی زُلفیں سنوارنے کا کام کیا ہے۔ بیسویں صدی کے گذر جانے کے 10 رسال بعد اگر اردو افسانے کا عمومی جائزہ بھی لیا جائے تو بہار سے اُبھرنے والی تازہ ترین نسلوں کی نمائندگی ضرور ہوگی۔ اختر آزاد کا شمار مشترکہ بہار کے ایسے ہی معدودے چند افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنہوں نے لکھنا تو بیسویں صدی کی آخری دہائی میں شروع کیا لیکن جو اکیسویں صدی میں اپنی پوری قوت سے داخل ہوئے اور اکیسویں صدی کے افسانوی اُفق پر مثل شمس چمکے۔

اختر آزاد کو اکیسویں صدی کا افسانہ نگار کہا جائے، تو بہتر ہوگا۔ اس کے دو بہت واضح اسباب ہیں۔ اول تو اختر آزاد کا پہلا افسانوی مجموعہ 2000ء میں شائع ہوا۔ یہ الگ بات ہے کہ انہوں نے بیسویں صدی کی 9رویں دہائی میں ہی افسانے تحریر کرنا شروع کر دیا تھا۔ ابتدا سے ہی اختر نے اپنی الگ راہ اپنائی اور آہستہ آہستہ اپنی شناخت قائم کی۔ بیسویں صدی کے آخری چند برسوں میں ہی اختر آزاد کا نام قومی سطح پر معروف ہو چکا تھا۔ اکیسویں صدی کی پہلی دہائی میں اختر آزاد کی شناخت کو استحکام و استناد حاصل ہوا۔ یکے بعد دیگرے اردو اور ہندی میں شائع ہونے والے کئی افسانوی مجموعوں نے اختر آزاد کو اکیسویں صدی

کے افسانہ نگار کے طور پر مستحکم اور مضبوط پہچان عطا کی۔

دوسرا اہم سبب ان کے افسانوں کے موضوعات کی بوقلمونی ہے۔ اردو کی نئی نسل میں کم افسانہ نگار ایسے ہیں جن کے یہاں جدید ترین موضوعات، تازہ ترین حالات اور قومی و بین الاقوامی سطح پر وقوع پذیر ہونے والے حادثات پر افسانہ لکھنے کا چلن اور شوق ہو۔ اختر آزاد ایسے اکا دکا افسانہ نگاروں میں ہیں جو نہ صرف ایسے موضوعات پر افسانے بہ اشتیاق لکھتے ہیں بلکہ ایسے موضوعات کو بہتر طور پر افسانے کے قالب میں منتقل کرنے کا ہنر جانتے ہیں۔ اختر کے یہاں نت نئے موضوعات کا وسیع وعمیق خزانہ ہے۔ وہ قومی اور بین الاقوامی سطح پر پائی جانے والی عصری حسیت کو اپنے افسانوں میں اس طرح پروتے ہیں کہ کبھی غم ذات، غم دوراں کے پیکر میں ڈھل جاتا ہے اور کبھی غم کائنات، ذاتی غم کا درجہ حاصل کر کے قاری کو ایک نیا عرفان بخشتا ہے۔

اختر آزاد کی افسانہ نگاری تقریباً دو دہائیوں پر محیط ہے۔ اس طویل عرصے میں اختر آزاد کے قلم سے متعدد افسانوی مجموعے بابل کا مینار، ایک سمپورن انسان کی گاتھا، ہم کہاں جائیں اور سونامی کو آنے دو، تحریر سے اشاعت اور پھر مقبولیت کے مقام تک پہنچے۔ افسانے کے اس طویل سفر میں اختر آزاد نے متعدد خوبصورت اور عمدہ افسانے عطا کیے ہیں۔ دراصل اختر آزاد نے موضوعات کے انتخاب، دلکش، اسلوب، فنی دسترس اور کہانی کے بیان سے اپنی نسل میں انفرادیت قائم کی ہے۔ وہ کہانی بُننے کا ہنر جانتے ہیں، حادثات و واقعات کا ان کے قلم کی زد میں آ کر 'پنر جنم' ہوتا ہے اور واقعات کا یہ پنر جنم، اصل واقعے سے زیادہ پر اثر ہوتا ہے۔ کیوں کہ اس میں تخلیقیت کی چاشنی ہوتی ہے، زبان کی دلکشی اور چٹخارے ہوتے ہیں، کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں ہوتی ہیں، ان سب پر جب فن کا غازہ، چڑھتا ہے تو افسانہ وجود میں آتا ہے۔ وہ افسانہ جو صرف حقیقت نہیں ہوتا، مجاز بھی نہیں بلکہ حقیقت ومجاز کا تخلیقی امتزاج ہوتا ہے۔ یہ عمل اختر آزاد کے اکثر افسانوں میں ہوتا ہے اور ایسے

افسانے اختر کو دوسرے افسانہ نگاروں کی صف سے الگ کھڑا کرتے ہیں، تبھی معروف نقاد شمس الرحمٰن فاروقی یہ لکھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں:

''اختر آزاد کا متفکرانہ اور حساس رویہ، جگہ جگہ ان افسانوں کو قوت بخشتا ہے اور ڈرامائیت عطا کرتا ہے۔ انہوں نے افسانہ کو بیانیہ سے زیادہ واقعاتی پیش کش بنانے کی کوشش کی ہے تاکہ بیانیہ کے جبر سے نجات پا سکیں۔''

(پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی، فلیپ کور، ایک سمپورن انسان کی گاتھا، 2005)

شمس الرحمٰن فاروقی نے درست لکھا ہے کہ اختر آزاد کی فکر اور احساس، جس فنی مہارت کے ساتھ ظاہر ہوتی ہے۔ وہ افسانے میں ڈرامائیت کو جلا بخشتی ہے۔ لیکن ان کا یہ کہنا کہ اختر آزاد کے یہاں بیانیہ سے زیادہ واقعاتی پیش کش پائی جاتی ہے اور وہ بیانیہ کے جبر سے نجات کا راستہ تلاش کرتے ہیں۔ یہ نظریہ فاروقی صاحب کے اپنے جدیدیت پسند ذہن کی مشقِ کہنہ کی دین ہے۔ جب کہ نئے اردو افسانے نے بیانیہ کے شانوں پر ہی اردو افسانے کی احیا کا بڑا کام کیا ہے۔

اختر آزاد کے فکر وفن پر ہمارے عہد کے ممتاز ناقدین نے مختلف انداز میں اظہار کیا ہے۔ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں۔ ڈاکٹر منظر کاظمی کی رائے ملاحظہ ہو:

''اختر آزاد نے اپنی پندرہ سالہ ادبی زندگی میں یہ ہنر سیکھ لیا ہے۔ وہ اپنے تخلیقی سفر کے دوسرے مرحلے میں داخل ہو چکے ہیں۔ دوسروں کی فکرمندیاں اور دکھ درداب اختر آزاد کے ذاتی تجربوں میں تبدیل ہونے لگے ہیں۔''

(پروفیسر منظر کاظمی، فلیپ کور، بابل کا مینار)

پروفیسر شمیم حنفی لکھتے ہیں:

"اختر آزاد جذباتی ہوئے بغیر کہانیاں بن لیتے ہیں تو شاید اسی لیے
کہ انہیں اپنے تخلیقی ضبط کا پاس رہتا ہے۔ وہ سیدھی، سادی، بے تصنع
زبان اور اسلوب میں اپنی بات کہنا چاہتے ہیں۔"

(پروفیسر شمیم حنفی، فلیپ کور، بابل کا مینار)

معروف ناقد پروفیسر وہاب اشرفی کی رائے ہے:

"مجھے جو چیز متاثر کرتی ہے وہ ہے زندگی کے پیچیدہ مسائل سے الجھنا
اور پھر اُسے فن کارانہ طور پر ایک جہت دینا.... اختر آزاد محض لکھنے کے
لیے نہیں لکھتے۔ زندگی کے کھرے کھوٹے تجربے اور مشاہدے ان
کے ذہن ودماغ میں رچ بس جاتے ہیں۔ خصوصاً جہاں استحصال کی
کیفیت ہوتی ہے۔ وہاں ان کا قلم اور بھی چمکتا ہے۔"

(پروفیسر وہاب اشرفی، سونامی کو آنے دو، ص 10)

سید احمد شمیم، اختر آزاد کے افسانوں کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"وہ بہر حال لوگوں کے درمیان ایک زندہ کہانی کار کی طرح مسائل
سے الجھتے رہے ہیں، یہی وجہ ہے کہ ان کی کہانیاں شعری زبان سے
بے نیاز خوبصورت بیانیہ کا نمونہ نظر آتی ہیں۔ جس کی مثال ان کی نئی
کہانیاں 'شناخت، نسل کشی اور جوتے سے پاؤں کے درمیان کی
دوری، ہے"

(پروفیسر سید محمد شمیم، ایک سمپورن انسان کی گاتھا، ص 122)

درج بالا اقتباسات سے اختر آزاد کے افسانوں کے فنی محاسن کو سمجھنے میں آسانی
ہوتی ہے۔ منظر کاظمی ہوں یا شمیم حنفی، وہاب اشرفی ہوں یا سید احمد شمیم، سبھی کو اعتراف ہے
کہ اختر آزاد نے دوسروں کے دکھ درد کو مشاہدہ کی بھٹی میں تپا کر پیش کرنے کا ہنر سیکھ لیا ہے
کہ وہ اس طرح انسانی زندگی، اس کے مسائل اور پیچیدگی کو تخلیقیت کے سانچے سے گذار کر

فن پارے ڈھالتے ہیں۔

اختر آزاد کے فن پران کی نسل کے تخلیق کاراور ناقدین کی آراد یکھئے۔

انجم عثمانی لکھتے ہیں:

''اختر آزاد کے افسانوں میں سب سے خاص بات خود کو پڑھوا لینے کی صلاحیت ہے۔''

(انجم عثمانی، ایک سمپورن انسان کی گاتھا،ص 123)

مشرف عالم ذوقی کی رائے ہے:

''غریبی، بے روزگاری اوران سے جدو جہد کرتی زندگی کے تمام تر منتر اختر آزاد کی کہانیوں کا حاصل ہیں۔خاص بات یہ ہے کہ یہاں ایک تھوپی ہوئی imposed ترقی پسندی نہیں ہے۔یہاں پتھر نہیں ہے۔چاک گریباں نہیں ہے۔شیشے کے دروازے نہیں ہیں۔عصری شعور ہےاورزندگی کی گہرائیوں کا مشاہدہ کرنے والی دو آنکھیں۔''

مشرف عالم ذوقی، بابل کا مینار،فلیپ کور)

پروفیسر اعجاز علی ارشد رقم طراز ہیں:

''اختر آزاد نے جن موضوعات پہ قلم اُٹھایا ہےان کے ساتھ پورا انصاف کیا ہے،افسانے کو برتنے کا انداز اختر آزاد کا بالکل نرالا ہے۔''

(اعجاز علی ارشد، ایک سمپورن انسان کی گاتھا،ص 125)

پروفیسر ساغر برنی فرماتے ہیں:

''اختر آزاد کے افسانوں میں استعارے اور علامتیں محض اسلوب کے عناصر کے طور پر استعمال نہیں ہوئی ہیں، بلکہ اظہار وابلاغ کا اہم

ترین ذریعہ بن کر آئی ہیں۔''

(پروفیسر ساغر برنی، ایک سمپورن انسان کی گاتھا، ص 125)

آپ نے دیکھا، اختر آزاد کے فکر وفن پر ہماری نسل کے افسانہ نگار اور ناقدین کی رائے کتنی متوازن ہے۔ ان آراء سے ایک بات تو عنصر مشترک کے طور پر واضح ہے کہ اختر آزاد نے آزادانہ طور پر ہمارے آس پاس پڑے واقعات و حادثات کو چھان بین کر اُٹھایا ہے اور پھر اپنے مخصوص اسلوب، فن اور فکر کے ساتھ انہیں افسانہ کرنے کا کام بخوبی کیا ہے۔

آج قومی اور بین الاقوامی سطح پر جس طرح کے حالات ہیں۔ ہر طرف ظلم و استبداد کا بازار گرم ہے۔ بربریت اور دہشت کا زور زورا ہے۔ حق داروں کو ان کے حق سے محروم اور مرحوم کیا جارہا ہے، بددیانتی، بے ایمانی، رشوت ستانی جیسی بدعنوانیاں نقطۂ عروج پر ہیں۔ اخلاقی قدریں اور سماجی اقدار کی شکست و ریخت کا عمل تیز ہو رہا ہے۔ الفاظ یا تو اپنے معانی کھو رہے ہیں یا نئے مفاہیم و مطالب میں استعمال ہو رہے ہیں۔ جن میں بعض تو قطعاً برعکس ہیں۔ اب خواتین کا ملازمت کرنا معیوب نہیں سمجھا جاتا، ایک زمانہ تھا جب خواتین کی تعلیم پر بھی قدغن تھا۔ باپ بیٹے، ماں بیٹی، بھائی بہن جیسے سگے رشتے اپنا مفہوم کھوتے جارہے ہیں۔ ایسے میں ایک حساس فن کار کیا کرتا ہے۔ وہ اپنے احساس اور فکر کو فن کے سانچے میں ڈھال کر احتجاج کا علم بلند کرتا ہے۔ اختر آزاد نے بھی افسانہ نگار ہونے کا یہ فریضہ بحسن وخوبی نبھایا ہے۔ وہ دنیا میں ہونے والے ہر ظلم کے خلاف ہیں۔ اسرائیل کا فلسطین پر حملہ اور غاصبانہ قبضہ ہو۔ امریکہ اور حلیف ممالک کا عراق پر حملہ ہو، لیٹر بم کے ذریعہ دہشت پھیلانے کا معاملہ ہو، ڈومیسائل کے نام پر سیدھے سادے لوگوں پر ڈھایا جانے والا ظلم و تشدد ہو، ایک مخصوص قوم کی نسل بگاڑنے کا اجتماعی عمل، کسانوں پر ہو رہے مظالم ہوں، یا عیش پرستی کی نذر ہونے والی مجبور و بے کس خواتین.... اختر آزاد ہر ظلم وستم پر بے چین و مضطرب ہو جاتے ہیں۔ ان کا حساس ذہن، کھولنے لگتا ہے اور پھر شروع ہوتا ہے

تخلیق کا مرحلہ، جس کے بعد فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ اختر آزاد کے افسانوں میں ظلم و بربریت کے خلاف احتجاج، سماج کے تئیں بیدار ہونے کا غماز ہے:

''اب تم ہی بتاؤ کہ عمر کے اس آخری حصے میں جب ہمیں قبر کے لیے تھوڑی سی جگہ چاہیے تو تم کہتے ہو کہ یہاں سے چلے جاؤ۔ کیا ہم یہاں کے نہیں ہیں، کہیں باہر سے آئے ہیں۔''؟

(ہم کہاں جائیں بابولال؟ص22)

''تو پھر دیر کس بات کی۔ اعلیٰ کمان کے حکم کی تعمیل کرو۔ الیکشن سے پہلے پہلے زیادہ سے زیادہ ٹوپی دھاریوں کو سرحد پار کراؤ اور پرموشن پاؤ۔ یہ میرا وعدہ ہے۔''

تیرا وعدہ بھاڑ میں جائے بھڑوے....ملک کی دلالی کرتا ہے۔'' بھیڑ کو چیرتا ہوا ایک جواں سال وطن پرست ٹوپی دھاری فوجی حاکم اعلیٰ کے سامنے آ کر تن کر کھڑا ہو گیا۔''

(الیکشن کیپسول)

''شاید خلا میں زندگی بھر لٹکے رہنا اسے منظور نہیں تھا۔ اس لیے میری باتوں کا اس پر ایسا اثر ہوا کہ وہ اُٹھتے بیٹھتے، سوتے جاگتے، ہر وقت سوچ کے مضبوط دھاگے سے تنظیم کے خواب بننے لگا۔ میرے وہاں سے لوٹتے ہی اس نے پارٹ ٹائم نوکری چھوڑ دی۔ دن رات گھوم گھوم کر غیر منقسم بٹوارہ سسٹم کے خلاف لوگوں کو ایک جٹ کرنا شروع کیا۔''

(برف پگھلے گی)

''ایک بار ایک کالج کے پرنسپل نے اس کے خلاف آواز اُٹھانے کی

غلطی کی تھی اور مسٹر کلین نے ہمیشہ کے لیے اسے ہی اُٹھا دیا تھا۔شواہد
کی موجودگی میں وہ پولس کی گرفت سے آزاد رہا۔اس کی اس نمایاں
کارکردگی کو دیکھتے ہوئے چیف منسٹر نے اسے وزیر تعلیم بنا دیا...''

(سونامی کو آنے دو)

دو نکسل واڑی سے دنتے واڑہ تک.....نام چھوڑیئے، ہندوستان کا
ہر وہ حصہ میرے افسانے کا موضوع ہوسکتا ہے، جہاں کسانوں اور
مزدوروں کے ساتھ ظلم واستحصال ہوا ہو۔''

(کسان کے اجزائے ترکیبی)

اختر آزاد کی افسانہ نگاری میں بے شمار رنگ ہیں۔وہ افسانے کو پہلے خود جیتے ہیں اور یہی وہ عمل ہے جو افسانہ نگار کو بڑا بناتا ہے۔کہانی کے کرداروں کو اپنی مرضی کے عین مطابق پھلنے پھولنے کے مواقع فراہم کرنا اور ان کی تحلیل نفسی کے ذریعہ ان کی حرکات و سکنات کا پتہ لگانا اور اسی طرح کہانی میں انہیں استعمال کرنا اچھے فن کار ہونے کی دلیل ہے۔اختر آزاد کی زیادہ تر کہانیاں خود کو پڑھوانے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔کہانیوں کے موضوعات، سماجی ہوتے ہیں، زمینی ہوتے ہیں۔کبھی اختر علاقائی مسائل کو بھی اس قدر صناعی سے صیقل کرتے ہیں کہ اس کی چمک دور اور دیر تک باقی رہتی ہے۔کبھی وہ قومی مسائل کو اپنی کہانیوں میں عمدگی سے پیش کرتے ہیں۔کبھی عالمی مسائل، ظلم و بربریت اور قیام امن کی کاوشیں ان کی کہانیوں کی زد میں آجاتی ہیں، اپنے مخصوص انداز سے وہ معمولی واقعے کو بھی پُر تاثیر افسانہ بنا دیتے ہیں۔

اختر آزاد کے افسانوں میں عصری حسیت کا عنصر جگہ بہ جگہ دکھائی دیتا ہے۔ایک تو وہ اکثر موجودہ سماجی مسائل کو ہی اپنی کہانیوں کا موضوع بناتے ہیں، دوسرے وہ، کہیں نہ کہیں سے افسانے میں عصری حسیت سرایت کر دیتے ہیں۔عصری حسیت، قاری کو افسانے

پر غور و فکر کی دعوت دیتی ہے اور قاری کو ایسا لگتا ہے کہ یہ اس کے عہد کی کہانی ہے۔ پورے عہد کی کہانی اور حتیٰ کہ ہر فرد کی کہانی ہے۔ یہ مقام وہ ہے جہاں کہانی۔ قاری کے اندر سفر شروع کر دیتی ہے اور اس طرح اچھی اور بڑی کہانی کا وجود سامنے آتا ہے۔

اختر اپنے اسلوب کے لیے بھی پہچانے جاتے ہیں۔ وہ اپنی نسل کے افسانہ نگاروں میں اسلوب کے باعث الگ شناخت رکھتے ہیں۔ ان کی زبان اور جملوں کی ساخت سے کبھی کبھی جدیدیت کے دلکش اسلوب کی یاد تازہ ہو جاتی ہے۔ اختر اکثر خود ساختہ علامتیں، تشبیہات اور تمثیلیں استعمال کرتے ہیں۔ ان کی زبان کرداروں اور کردار کے ماحول کے عین مطابق ہوتی ہے۔ بعض جملے اتنے خوبصورت ہوتے ہیں کہ انہیں بار بار سننا اچھا لگتا ہے مثلاً:

> ''جیسے جیسے اس کے ذہن کی نچلی سطح پہ سمجھداری کی پرت جمتی گئی ویسے ویسے اس کے چنچل من کے آسمان میں لہراتے بل کھاتے بادل ست رنگ سورج کے سنگ آنکھ مچولی کھیلنے لگے۔''

(چٹھی لوٹ آئی)

> ''اب ایوارڈ کا پرندہ ادب کمار کی زندگی کی منڈیر کے چاروں طرف چکر کاٹتے ہوئے آہستہ آہستہ اترنے بھی لگا تھا۔''

(سنہرے ہینڈل والا بریف کیس)

> ''کشمکش کے اس جال میں روپ وتی کے فیصلے کا پنچھی کچھ دیر کے لیے پھڑ پھڑاتا رہا۔ پھر جال توڑ کر آزاد ہو گیا۔''

(انگڑائی)

> ''جب ارادے چٹانوں سے ٹکرانے کے لیے تیار ہوں تو دشواریاں خود بخود آسانیوں میں تبدیل ہو جاتی ہیں۔''

(برف پگھلے گی)

''امی کو سا کچی قبرستان میں دفن کر کے جب میں ابو کو حوصلے کے کاندھوں پر بٹھائے گھر پہنچا تو اس وقت تک رات اپنے پنکھ پھیلا چکی تھی۔''

(رشتوں کی نئی اسکیم)

''دماغ کے چاروں طرف پھیلا سوچ کا جال کشمکش کی گرمی کے باعث پہلے ہی کہیں کہیں سے کمزور ہو گیا تھا۔''

(پہلی آزادی)

''وقت کے سمندر میں تیرتی عزت کی کشتی جب بے عزتی کے بھنور میں پھنسنے لگی تب نومولود بچے نے وقت کی پتوار تھام لی۔''

(جی ایل مومنٹ)

''ایمانداری کی سڑک پر، محنت کی گاڑی پر سوار، وہ مستقبل کا اسٹیرنگ تھامے، پتلے، ٹیڑھے غلیظ راستوں سے گذر کر بڑی جدو جہد اور مشقت کے بعد صاف چکنی سڑک کی طرف رواں دواں ہوئے تھے۔''

(ہم کہاں جائیں بابو لال؟)

اختر آزاد نے اپنے تقریباً 25 سالہ افسانوی سفر میں متعدد خوبصورت افسانے عطا کیے ہیں۔ یہ وہ افسانے ہیں جن سے ان کی ادبی گلیاروں میں شناخت قائم ہوئی، اسلوب مستحکم ہوا اور فن پر ان کی دسترس مترشح ہوئی۔ ان افسانوں میں بابل کا مینار، پاؤں سے جوتے کی درمیان کی دوری، تم پھر آؤ گے، شناخت، پانی، ہم کہاں جائیں بابو لال، چھٹی لوٹ آئی، سونامی کو آنے دو، برف پگھلے گی، شدھی کرن، وہیل چیئر والی لڑکی خاص ہیں۔ یہ افسانے اختر آزاد کی شناخت ہیں اور ایمانداری اور غیر جانب داری سے تنقید کرنے والے

ناقدین جب بھی نئی نسل کے افسانوں کا منظر نامہ ترتیب دیں گے تو وہ اختر آزاد کے ان افسانوں سے گریز نہیں کر سکتے ہیں۔

واقعہ ہے کہ ایک فن کار کو سمجھنے کے لیے کم از کم ربع صدی تک کی اس کی تخلیقات کو پرکھنا ضروری ہے۔ اختر آزاد آج اسی مقام پر ہیں۔ اب ان کے افسانے ان کے طرز سے پہچانے جاتے ہیں۔ اکیسویں صدی میں جب بھی معروف و مقبول افسانہ نگاروں کا ذکر آئے گا اختر آزاد کا نام ہر فہرست میں صفِ اول میں ہوگا۔

مہتاب عالم پرویز کے افسانوی بال و پر

۱۹۸۵ء کے بعد جمشید پور کے ادبی افق پر جو ماہ و نجوم نمودار ہوئے اور اپنی زرق برق سے شہر کا نام روشن کیا ان میں ایک ایسا مہتاب بھی تھا جس کی دودھیا روشنی نے عالمِ ادب میں پرویز کو روشناس کرایا تھا، یعنی مہتاب عالم پرویز نام کا افسانہ نگار اپنے علم و فن سے ایوانِ افسانہ میں زلزال ثابت ہوا۔

مہتاب عالم پرویز نے ۱۹۸۵ء سے اپنے افسانوی سفر کا آغاز کیا۔ تقریباً ۲۵ر سال کے اپنے افسانوی سفر میں مہتاب عالم پرویز نے بڑے نشیب و فراز دیکھے۔ کبھی کہانی ان کے اندر اٹھکھیلیاں کرتی، کبھی انگڑائیاں لیتی تو کبھی وہ کہانی سے عشق فرمانے لگتے۔ اور کبھی ایسا ہوتا کہ دونوں کے درمیان ہجر اپنے پاؤں پسارنے لگتا۔ کہانی اور پرویز کے درمیان کے یہ تعلقات گذشتہ ایک دہائی تک بالکل ختم سے ہو گئے تھے، لیکن اِدھر پرویز نے پھر سے مراجعت کی ہے۔

پرویز کی کہانیوں میں غیر معمولی جیسا کچھ نہیں ہے، لیکن پرویز نے اپنی کہانیوں سے چونکایا ضرور ہے۔ کئی کہانیوں میں ان کے اسلوب نے جدید لب و لہجہ سے انہیں انفرادیت عطا کی ہے۔ پرویز کی کہانیوں میں خوبصورت جملے، عمدہ تشبیہات و استعارے اور تراکیب قاری کو جہاں زبان کا لطف عطا کرتی ہیں، وہیں تحیر و تجسس، لطف و انبساط، کیف و سرور اور دلکشی و لگاؤ، کہانی اور قاری کے فاصلوں کو ختم کر کے، افسانے میں دلچسپی کے عناصر

تخلیق کرتی ہیں۔

کہانی یا افسانے کا بنیادی وصف قصہ ہے اور اسی قصے کا بیان، کہانی یا افسانے کے وجود کا باعث ہوتا ہے۔ قصے کو ہی اپنے انداز میں بیان کر کے نواب دھنپت رائے، پریم چند بنے اور اپنے مخصوص انداز میں قصہ بیان کرنے کے اسی ہنر نے بیدی، منٹو، کرشن چندر، عصمت، عینی آپا، انتظار حسین، سریندر پرکاش نیر مسعود، منظر کاظمی، سید محمد اشرف جیسے اہم افسانہ نگار ہمیں دیے۔ جہاں تک جمشید پور کا تعلق ہے تو اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ جمشید پور کی سرزمین نے کئی اچھے افسانہ نگار اردو کو دیے ہیں۔ افسانہ نگاروں کی اسی فہرست میں مہتاب عالم پرویز کا نام بھی شامل ہے۔ دراصل مہتاب عالم پرویز نے جدید لب ولہجہ اور انداز میں واقعے کو کہانی کے قالب میں ڈھالنا شروع کیا۔ ان کی کہانیوں پر جدید لب و لہجہ اور Style کا غلبہ ہے۔ وہ علامتوں، تشبیہات، استعارے اور تمثیلات کا بخوبی استعمال کرتے ہیں۔ اور اکثر وہ اپنی کہانیوں کی ترسیل میں کامیاب ہو جاتے ہیں، سوائے چند افسانوں کے۔ ان کی متعدد کہانیاں، قارئین کی پسند اور معیار پر کھری اتر چکی ہیں۔

'آخری پرواز' پرویز کی ایک خوبصورت علامتی کہانی ہے۔ کہانی میں کبوتروں کا ایک جوڑا اور باز ہے۔ کہنے کی ضرورت نہیں کبوتر، امن وامان اور شانتی کی علامت ہے۔ پرویز نے دونوں کبوتروں میں والہانہ لگاؤ اور پیار دکھایا ہے۔ لیکن باز ان کی خوشیوں کا دشمن بن کر آتا ہے۔ اور ایک دن جب کہ کبوتر دانہ دنکا کی تلاش میں کہیں گیا ہوتا ہے، باز، اس کی کبوتری اور انڈوں کو نیست و نابود کر دیتا ہے۔ کبوتر یہ دیکھ کر غم زدہ اور اداس تو ہوتا ہے لیکن ہمت نہیں ہارتا اور باز کے خلاف اعلانِ جنگ کر دیتا ہے۔ اور اس کی ہمت سے قدم ملا کر دوسرے پرندے اور جانور بھی اس کے ساتھ باز کے دشمن ہو جاتے ہیں۔

کہانی کا انجام دیکھیں:

"اور پھر نجانے کہاں سے اس میں اتنی طاقت آ گئی کہ وہ اپنے پر

پھیلائے باز کی اور جھپٹ پڑا۔ باز کی آنکھوں میں حیرت سمٹ آئی
مگر یہ دیکھ کر اس کا دل خوف سے کانپ گیا کہ کبوتر کی پشت پر اب
جنگل کے سارے پرندے موجود ہیں۔ظلم وستم کی داستان کا شاید
اب انت ہونے والا ہے۔''

(آخری پرواز)

اس افسانے میں کئی رنگ موجود ہیں۔کہانی علامتی تو ہے ہی، کبوتر اور باز کی شکل میں خیروشر ہمارے سامنے ہے۔ اصلاحی کہانی کی طرح، خیر کی فتح ہوتی ہے۔کہانی میں رومان کی عمق اور شدت موجود ہے۔کبوتر اور کبوتری کے رومانس کو پرویز نے واقعی زندگی بخش دی ہے۔پڑھ کر ایسا لگتا ہے گویا دو انسانوں کے درمیان دریائے عشق لہریں مار رہا ہو۔ آخری پرواز، نام کے اعتبار سے جو تصویر پیش کرتی ہے اس سے لگتا ہے کہ یہ کسی کی آخری پرواز ہے۔ جب کہ کبوتر کے ذریعے باز کے مظالم کا جواب دینے کے لیے کی گئی پرواز ہے جو ایک نئے انقلاب کا پہلا قدم ہے۔ جہاں جاگیردار کے خلاف مظلوم و مجبور سب ایک ہو کر ٹوٹ پڑے ہیں۔کہانی کا اختتام جہاں کہانی کو اچھی اور معیاری بناتا ہے وہیں دبے کچلے پسماندہ طبقات کو حوصلہ، ہمت اور جرأت عطا کرتا ہے۔کہانی کا آخری جملہ کہانی میں اضافہ لگتا ہے۔کہانی اس کے بغیر بھی مکمل ہے۔

جنسیت پر کہانی لکھنا آسان کام نہیں ہے۔یہ تلوار پر چلنے کے مصداق ہے۔ذرا سی لغزش لذتیت کی عمیق وادیوں میں پہنچا دیتی ہے۔جب کہ فن کاری اور مہارت فن پارے کو شاہکار بنا دیتی ہے۔منٹو، عصمت، واجدہ تبسم اس میدان کے ماہر کھلاڑی یعنی بہترین فنکار رہے ہیں۔نئے افسانہ نگاروں کے ذہنی افق پر منٹو کے افسانے، ان کے موضوعات اور ان کا انداز بہت زیادہ اثر انداز ہوتے ہیں۔پرویز نے جنسیات کو موضوع بنا کر متعدد کہانیاں تحریر کی ہیں۔کہیں وہ بے حد کامیاب رہے ہیں تو کہیں پائے استقامت میں لرزہ

بھی طاری ہوا ہے۔ پرندے کی واپسی، اس قبیل کی ایک عمدہ کہانی ہے۔ پرویز نے ایک نازک سے مسئلے، جو عہد شباب میں پہلا قدم رکھنے والی ہر لڑکی کو پیش آتا ہے، کو عمدگی سے کہانی میں استعمال کیا ہے۔ جوانی کی دہلیز پر پہلا قدم رکھنے والی لڑکی کا احساس دیکھیں:

''میرا گاوئن سفید تھا۔ پھر قوس قزح کی نیرنگیاں اس میں کیوں ثبت ہوگئی تھیں۔ اس میں شفق کی لالی کیوں اتر آئی تھی......

ایک اور اقتباس دیکھیں:

''اچانک شریانوں میں کوئی چیز رینگنے لگی.......

جب میں نے اپنی شریانوں میں سر دے کر دیکھا تو احساس ہوا کہ یا قوت سے پتھر پر ایک جھرنا پھوٹ پڑا ہے اور میں بھیگ رہی ہوں۔ بھیگتے ہی کئی رنگ کینوس پر آئے اور گزر گئے''

(پرندے کی واپسی)

پرویز، اپنی کہانیوں میں بالا خانوں کی سیر خود بھی کرتے ہیں اور قاری کو بھی کراتے ہیں۔ ان کی متعدد کہانیوں میں طوائفیں مرکزی کردار میں موجود ہیں۔ پرویز کا ذہن، ایسی کہانیاں لکھتے وقت اصلاحی رنگ میں رنگ جاتا ہے وہ لذتیت کا شکار نہیں ہوتے ہیں بلکہ ان کے کردار معصوم اور سادہ لوحی کا نمونہ پیش کرتاے ہے۔ وہ طوائف میں کبھی ماں ڈھونڈتا ہے، تو کبھی بہن، کبھی طوائف کو سماج میں عام عورتوں سا مقام دلانے کے لئے جدوجہد کرتا ہے۔ ان سب اوصاف سے پر ان کی ایسی کہانیاں باوجود اس کے کہ ان میں جنسی بیان اور رنگ موجود ہے، سماج میں اصلاحی نقطۂ نظر کو عام کرتی ہیں۔ جلتی دھوپ میں رم جھم، ابتدا اسی کہانی کی، نقطے کا سفر، لکشمن ریکھا کے پار، خانے تہہ خانے وغیرہ اس نوع کی کہانیاں ہیں۔ ان میں بالا خانوں کی تیرگی کی کوکھ سے روشنی کے جگنو جگمگاتے ہیں جن کی جلتی بجھتی روشنی میں خیر و شر کی راہیں واضح طور پر ابھرتی اور گم ہوتی رہتی ہیں۔

''اور اگر نہیں گیا تو......؟''میں ایک دم بول پڑا:

''تو.....تو دھکے دے کر باہر نکال دوں گی .....سمجھے....میں کہتی ہوں نا......

چلو.....جلدی کرو، جلدی.....''

''آج کے بعد تمھیں کسی گاہک کا نہیں بلکہ صرف میرا انتظار رہے گا''

میں ایک دم بول پڑا

''کیوں....؟ کس لیے....؟

''اس لیے کہ میں تم میں اپنی ماں دیکھتا ہوں.....کیا تم میری ماں نہیں بن سکتیں؟''

(جلتی دھوپ میں رم جھم)

پرویز کی کہانیوں میں 'پرندہ' بھی ایک مخصوص علامت کے ساتھ موجود ہے۔کبھی یہ مجبور و بے کس انسان کی غمازی کرتا ہے تو کبھی عشق و محبت کے نغمے الاپتا ہے۔کبھی امن و آشتی کی صدائیں بلند کرتا ہے تو کبھی ظلم و ناانصافی کے خلاف علم بغاوت بلند کرتا نظر آتا ہے ۔پرویز کی کہانیوں میں پرندے کو ہمیشہ مصروفِ سفر دکھایا گیا ہے۔کبھی وہ واپسی کے سفر ہوتا ہے تو کبھی آخری سفر پر اور کبھی آسمان کی وسعتوں کو عبور کرتا ہوا۔سفر، جمود کی ضد ہے۔اور حرکت و عمل کے مصداق یعنی پرندہ اور اس کی پرواز، حرکت و عمل کا درس دیتی ہے۔

''پرندوں کا ایک خوبصورت جوڑا بھیگتا ہوا، شاید اپنے گھونسلے کی طرف لوٹ رہا تھا''

(پرندے کی واپسی)

''پرندوں کا ایک خوبصورت جوڑا نیلے آسمان کی انتہائی وسعتوں میں پرواز کر رہا تھا''

(چتون کی چترائی)

''باز کی آنکھوں میں حیرت سمٹ آئی مگر یہ دیکھ کر اس کا دل خوف سے
کانپ گیا کہ کبوتر کی پشت پر اب جنگل کے سارے پرندے موجود
ہیں۔''

(آخری پرواز)

پرویز اکثر خوبصورت جملے تراشتے وقت بھی پرندے اور پرواز کو نہیں بھولتے۔
''دن کا تھکا پنچھی سانولی شاموں پر اپنے آنگن لوٹتا رہا۔''

(سگمنٹ)

''تمہارے اس شوق میں نہ جانے کتنے پرندوں کے ارمان تمہاری
ہوس کی نذر ہو گئے تھے۔''

(چتون کی چترائی)

''خوف کا پرندہ میری رگوں میں پرواز کرنے لگا۔''

(ابتدا اسی کہانی کی)

''ریت پر کھینچی ہوئی لکیر''، اور ''رشتے کی بنیاد''، کہانیاں لکھ کر پرویز نے اپنے آپ کو ثابت کیا ہے۔ انہوں نے جہاں علامتوں، تشبیہوں اور استعاروں سے مزین زبان لکھ کر جدید کہانی کی تخلیق میں اپنی فن کاری کا ثبوت دیا ہے 'ریت پر کھینچی ہوئی لکیر' اور 'رشتے کی بنیاد' لکھ کر بیانیہ اور قصہ پن پر اپنی مضبوط گرفت اور دسترس کا پتا دیا ہے۔ یہ دونوں کہانیاں پرویز کی اچھی کہانیاں ہیں۔ 'ریت پر کھینچی ہوئی لکیر' میں پرویز نے دو دلوں کی ایسی داستان رقم کی ہے کہ پڑھتے پڑھتے قاری کہانی میں کھو جاتا ہے۔ شارق اور نازنین کی محبت، وصال اور ہجر کے قصے اور پھر شارق کا انتقال۔ کہانی قاری کے اندر اپنا سفر شروع کر دیتی ہے۔ پوری کہانی میں قاری تجسس میں مبتلا رہتا ہے اور اس لمحے کا انتظار کرتا ہے کہ شارق کی

محبت کا راز آشکار ہو۔ لیکن افسانہ نگار نے فن کاری سے کہانی کے اختتام پر اچانک انکشاف کیا ہے۔ جس سے آفاق کے ساتھ ساتھ قاری بھی حیرت کے سمندر میں غوطہ زن ہو جاتا ہے ۔ ایک اچھی رومانی کہانی ہے۔

'رشتے کی بنیاد' مجبوری، غریبی اور بے کسی کے درمیان عزت کے تحفظ اور پامال کرنے کی کہانی ہے۔ بہت ہی جذباتی کہانی ہے۔ نوری کا کردار کہانی کی جان ہے، انور جیسے شکاری نوری جیسے شکار اور معذور والدین جو پیٹ کی آگ کی خاطر، بیٹی کی ناموس کو بھی داؤ پر لگانے کو مجبور ہو جاتے ہیں۔ پرویز نے کہانی میں عورت کی عظمت کو بحال رکھنے کی حتی الامکان کوشش کی ہے۔ نوری کا کردار عصمت کی خاطر ہر طوفان سے مقابلہ کرنے والی باعزم لڑکی کا ہے جو بالآخر اپنے باپ سے یہ کہہ دیتی ہے۔

> ''دیکھئے میں بھوکی مرجاؤں گی۔ مگر اپنی عزت کا سودا نہیں کر سکتی میری زندگی پر آپ کا حق ہے میری موت پر تو نہیں، میں موت کو گلے لگالوں گی........''

(رشتے کی بنیاد)

پرویز نے افسانچے تحریر کر کے یہ ثابت کر دیا ہے کہ وہ کہانی کی باریکیوں سے واقف ہیں۔ ان کے افسانچے ہمیں غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں اور سماج کی نقاب کشائی کرتے ہیں۔ 'ضرورت'، 'ایگریمنٹ'، 'آشنائی'، 'آئیڈیل' خوبصورت افسانچے ہیں۔ ان میں زندگی کے مختلف پہلو ہیں۔ زندگی کا دوغلہ پن ہے۔ سیاہ و سفید رنگ ہیں، اچانک پن ہے، تحیر ہے، تجسس ہے۔ اور ان سب پر پرویز کا اپنا انداز، جو عمدہ افسانچے ڈھالنے میں ان کا تعاون کرتا ہے۔

پرویز کی کہانی بہت ہی منظم، سلیقے مند اور منصوبہ بند فن کار کی کہانیاں نہیں ہیں کہ بہت زیادہ سوچ سمجھے طریقے سے ترتیب دی گئی ہوں یا افسانہ نگاری کے اصول وضوابط

کے عین مطابق لکھی گئی ہوں، بلکہ یہ تو زمانے کی گرد پھانکنے والے گھومکڑ اور پھکڑ حال ادیب کی کہانیاں ہیں۔ جو زندگی کے اوبڑ کھابڑ راستوں، سنگلاخ زمینوں، بے آب و گیاہ صحراؤں کے ساتھ ساتھ سرسبز و شاداب چمن زاروں، ہنستے کھیلتے نونہالوں، شوخ و چنچل حسیناؤں اور فکرمند افراد کی کہانیاں ہیں ان کا حسن ہی، ان کا بے ہنگم پن ہے۔

پرویز کے پاس ایک اچھے افسانہ نگار کی زبان موجود ہے اس کا اپنا اسلوب ہے۔ وہ جملے گڑھنا جانتا ہے۔ وہ قواعد کی بھول بھلیوں میں بھٹک جانے کا بھی خوف نہیں کھاتا، وہ کہانی کی متقاضی زبان لکھتا ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ کبھی کبھی اس کی زبان تشبیہات و استعارات سے اس قدر مزین ہو جاتی ہے کہ ترسیل کافی صد کم ہو جاتا ہے لیکن پرویز کے اندر کا افسانہ نگار ایک بار پھر سے افسانے کی کائنات کے سفر پر نکلا ہے وہ بہت جلد چھوٹی موٹی اونچ نیچ پر قابو پالے گا، کیوں یہ اس تخم کا پودا ہے جس نے شہر سنگ و آہن کی سنگلاخ زمین پر سربلند ہو کر جینا سیکھا ہے اور جو ہر طرح کے حالت کا بہ آسانی مقابلہ کرسکتا ہے۔

تجزیے

- چاندنی بیگم .... قرۃ العین حیدر
- کھول دو .... سعادت حسن منٹو
- بھولا .... راجندر سنگھ بیدی
- بین .... احمد ندیم قاسمی
- وحشی .... احمد ندیم قاسمی
- بابا نور .... احمد ندیم قاسمی
- بہت دیر کردی .... علیم مسرور
- میت .... شوکت حیات
- اہل کتاب .... محمد بشیر مالیر کوٹلوی
- بے جڑ کا پودا............. مہ جبیں نجم
- آخری پرواز............. مہتاب عالم پرویز

چاندنی بیگم

بات جب عینی آپا کی ہوتی ہے تو ذہن کے پردے پر شدت کے ساتھ جو الفاظ ابھرتے ہیں وہ ''آگ کا دریا'' ہیں۔ آپ بات ناول نگاری کی کریں یا افسانہ نگاری کا ذکر — کسی نہ کسی طور عینی آپا کا مشہور زمانہ ناول، ضرور آجاتا ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ خود قرۃ العین حیدر کی دوسری تحریروں میں ''آگ کا دریا'' کے گہرے اثرات ہیں۔ خصوصاً ناولوں میں عینی آپا ''آگ کا دریا'' کے حصار میں محصور نظر آتی ہیں۔ ''آگ کا دریا'' کا پلاٹ، مخصوص طرز تحریر، تاریخ، تہذیب، ثقافت، جغرافیہ، کردار وغیرہ میں جو وسعت اور گہرائی ہے، وہ عینی آپا کے دوسرے ناولوں میں کم نظر آتی ہے۔ پروفیسر شمیم حنفی اردو ناول نگاری پر ''آگ کا دریا'' کے اثرات کے حوالے سے یوں رقم طراز ہیں:

> ''فکشن کی تنقید اور خود قرۃ العین حیدر کے تجزیے میں ''آگ کا دریا'' ایک مرکزی حوالہ بن چکا ہے اور اس کی اشاعت کے بعد وجود میں آنے والے تقریباً تمام اہم ناول اس حوالے کے اثر سے آزاد نہیں ہو سکے ہیں۔ ''آگ کا دریا'' کے بعد قرۃ العین حیدر کے جو ناول شائع ہوئے ان کی وضعیں، موضوعاتی کینوس، اسالیب اور زمانی ومکانی رابطے ایک دوسرے سے بہت مختلف رہے ہیں۔ مثال کے طور پر ''آخر شب کے ہم سفر''، ''کار جہاں دراز''، ''گردش رنگ

چمن'' اور'' چاندنی بیگم'' کی دنیائیں انسانی تجربے کی الگ الگ سطحوں پر آباد ہیں مگر ان کا جائزہ لیتے وقت ہمارے احساسات پر '' آگ کا دریا'' کا سایہ اتنا گہرا ہوتا ہے کہ ہم ان ناولوں کو ان کی اپنی شرطوں پر سمجھنے میں تقریباً ناکام رہ جاتے ہیں۔''

(قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ، پروفیسر محی الدین ممبئی والا، ص70)

میں پروفیسر شمیم حنفی کی اس بات سے اتفاق کرتا ہوں۔ دراصل '' آگ کا دریا'' اردو ناول نگاری کے ارتقا میں وہ مقام حاصل کر چکا ہے کہ جہاں پہنچ کر کوئی بھی شے حوالہ بن جاتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ہم ناول کے کسی عہد کا ذکر کریں، کسی ناول کا تجزیہ کریں، کسی نہ کسی حوالے سے '' آگ کا دریا'' ضرور آ جاتا ہے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ عینی آپا کے دوسرے ناولوں کی کوئی اہمیت نہیں۔ بلکہ یہ کہا جائے تو درست ہوگا کہ عینی کا ہر ناول اپنے آپ میں منفرد ہے۔ ہاں جو چیز انھیں یکسانیت کے قریب لاتی ہے وہ عینی آپا کا اپنا اسلوب ہے۔

'' چاندنی بیگم'' عینی آپا کے دوسرے ناولوں سے قدرے مختلف، ایک اہم ناول ہے۔ یہ اردو کا ایک ایسا ناول ہے جس میں ناول کی ہیئت میں تجربہ موجود ہے۔ جو اردو ناول میں چلی آ رہی فارمولا بند کہانی کی روایت سے انحراف ہے۔ یہی سبب ہے کہ یہ ناول متنازع بھی رہا۔ اردو فکشن کے متعدد ماہرین نے مختلف بیانات دیے:

''سب سے بڑا اعتراض چاندنی بیگم پر یہ کیا گیا کہ چار سو پچیس صفحات پر پھیلے ہوئے اس ناول میں قصہ ابھی ایک سو چونسٹھویں صفحے تک ہی پہنچا تھا کہ ناول کی ہیروئن ہمیشہ کے لیے رخصت ہوگئی۔ یعنی یہ کہ اس کے بعد، نصف سے زیادہ ناول میں فقط زبردستی کی کھینچ تان ہے اور بات بن نہیں سکی ہے۔''

(بحوالہ شمیم حنفی، قرۃ العین حیدر: ایک مطالعہ، ص72)

نزہت سمیع الزماں کی رائے دیکھیں:

"ان کا ناول (چاندنی بیگم) جس کی اٹھان بہت ہی اچھی تھی۔ نہ اچھا ناول ہی بن پایا ہے نہ Documentry اور نہ حالات حاضرہ کا مفصل جائزہ۔"

(بحوالہ قرۃ العین حیدر: ایک مطالعہ، ارتضیٰ کریم، ص 398)

نزہت سمیع الزماں اپنے اسی مضمون میں آگے تحریر کرتی ہیں:

"چاندنی بیگم کا بنیادی ڈھانچہ بہت ڈھیلا ڈھالا ہے۔ ناول نگار نے اندر سے کچھ ٹانکے لگا کر اس کو کھڑا کیا ہے۔ اس میں ایک آہنگ ضرور ہے مگر ایسا آہنگ جو بار بار کی تکرار سے منجمد ہو گیا ہے جو اپنی خوبصورت لے کے ساتھ قاری کو آگے لے جانے کے بجائے ٹھوکر مار کر گرا دیتا ہے۔"

چاندنی بیگم پر درجہ بالا اعتراضات کے علاوہ بھی بہت بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ کوئی اسے ناول کے مروجہ فارم سے چھیڑ چھاڑ بتا تا رہا ہے تو کوئی سے ناول ماننے کو بھی تیار نہیں۔ بعض ناقدین کی رائے ہے کہ چاندنی بیگم ہیئت کے اعتبار سے ناول نہیں۔ میری ناقص رائے ہے کہ "چاندنی بیگم" اردو ناول کا ایک اہم موڑ ہے اور عینی آپا نے ناول کے مروجہ فارم سے گریز کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ افسانے میں تبدیلی آئی کسی نے اعتراض نہیں کیا۔ کیا پریم چند اور سعادت حسن منٹو کے افسانے ہر طرح سے یکساں ہیں۔ کیا کرشن چندر اور بلراج مین را کے افسانے مختلف نہیں۔ "چاندنی بیگم" زندگی کی زمینی سچائیوں کو ناول کا کینوس عطا کرتا ہے۔ زندگی دھوپ ہے نہ صرف چھاؤں۔ زندگی ہمیشہ تغیر پذیر ہوتی ہے۔ کائنات کا ہر ذی نفس کائنات سے کبھی بھی رخصت ہو جاتا ہے۔ چاندنی بیگم میں دنیا آباد ہوتی ہے۔ تہذیبیں ہیں، قدیم وجدید تہذیبوں کا تصادم ہے۔ تحریکیں ہیں، حرکات

وسکنات ہیں۔ چالبازیاں ہیں۔قنبر علی ہیں، ریڈروز اخبار اور اس کا عملہ ہے۔ بیلا طوائف زادی ہے۔قنبر غریبوں اور بے سہاروں کا درد رکھتے ہیں۔اسی میں بیلا کے چکر میں پھنستے ہیں اور شادی رچالیتے ہیں۔ زندگی اپنی تمام تر رعنائیوں کے ساتھ جلوہ فگن ہے۔ چاندنی بیگم، قنبر کی کزن، قنبر کی ماں نے چاندنی بیگم سے رشتہ کیا تھا— چاندنی بیگم، بیلا اور قنبر علی— ریڈروز اخبار کا آفس، قنبر کا گھر— زندگی میں سب کچھ ہے۔ رومانس ہے، شادی شدہ زندگی ہے۔ حسرتیں ہیں، آرزوئیں ہیں۔ نفرتیں اور عداوتیں ہیں۔ ایسے میں ایک ایسا طوفان آتا ہے۔ جو سب کچھ سمیٹ کر لے جاتا ہے۔ ایک چنگاری، جس کی کوئی حیثیت نہیں ہوتی، جسے پھونکوں سے بجھایا جاسکتا ہے۔ایک چنگاری جب شعلہ بن جائے اور شعلے، جوشِ شباب میں سب کچھ خاکستر کرنے پر تلے ہوں تب کیا ہوتا ہے۔ تب تباہی ہوتی ہے۔ مکمل تباہی— گھر کا گھر آگ کی لپیٹ میں آجاتا ہے— گھر کے مکیں محوخواب ہیں۔ قدرت کا ستم، آگ کا بھیانک رقص— کسی ہیرو، کسی ہیروئن کو نہیں پہچانتا— وہ سب کو جلا کر راکھ کردیتا ہے۔ یہ ایک سچائی ہے جسے عینی آپا نے عمدگی سے صفحات پر اتارا ہے۔

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ناول کو یہیں ختم ہوجانا چاہیے تھا۔لیکن عینی آپا نے ایسا نہیں کیا اور میرے خیال میں یہی مناسب بھی تھا۔ زندگی نہ ناول نگار کی تابع ہوتی ہے نہ قاری کی خواہش کی۔ زندگی، زندگی ہوتی ہے اور اپنے فطری انداز میں تغیرات کو اپنے دامن میں سمیٹے آگے اور آگے بڑھتی رہتی ہے۔ ناول جس برق رفتاری سے آگے بڑھ رہا تھا۔قاری بھی ناول کی رفتار سے خود کو ہم آہنگ کر چکا ہوتا ہے۔ آگ لگنے اور زیڈروز، کے بلیک روز، میں تبدیلی ہوجانے کے واقعے سے ایسا اثر لیتا ہے کہ کچھ دیر کچھ بھی سوچنے اور سمجھنے لائق نہیں رہتا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ چاہتا ہے کہ ناول یہیں رک جائے۔ ختم ہوجائے۔ لیکن جس طرح زندگی کبھی ختم نہیں ہوتی۔ وہ کسی نہ کسی شکل میں جاری رہتی ہے۔ ناول بھی از سر نو شروع ہوجاتا ہے۔ نئی نسل آجاتی ہے۔نئی زندگی ہے۔ نیا ماحول ہے۔ بلڈرس کا عہد ہے۔ فلیٹ کا

زمانہ ہے۔ بڑی بڑی عمارتیں بن رہی ہیں۔ زندگی، زندگی کو ختم کر رہی ہے۔ لوگ دوڑ رہے ہیں۔ بھاگ رہے ہیں۔ ہر طرف افراتفری ہے۔ ایک دوسرے سے آگے نکل جانے کی کوششیں ہیں۔ جائز وناجائز طریقے استعمال کیے جا رہے ہیں۔ مندر، مسجد کے قضیے ہیں۔ ناول میں یہ زندگی کا دوسرا رخ ہے۔ پہلا رخ زمین دارانہ نظام ہے۔ دوسرا... آج کا عہد ہے۔ کرداروں کی بھیڑ ہے۔ کوئی ایک کردار، خود کو مرکزی بنانے میں ناکام ہے۔ کوئی ہیرو، کوئی ہیروئن نہیں ہے۔ سب زندگی کی جدوجہد میں مصروف ہیں۔ یہ ناول کا حقیقی پہلو ہے۔ ہمارے عہد کی سچائی ہے۔ عینی آپا نے ''چاندنی بیگم'' کے ذریعہ اس متھ کو توڑنے کی کوشش کی ہے۔ زندگی کو ایک مصنف یا قاری کی نظر سے دیکھنے کی بجائے زندگی کی نظر سے دکھایا ہے۔ یہی ناول کی کامیابی بھی ہے اور اس کی انفرادیت بھی :

''چاندنی بیگم'' پر اعتراضات کا جواب خود قرۃ العین حیدر نے ان لفظوں میں دیا:

> ''جس طرح ہندوستانی عوام، فارمولا فلم پسند کرتے ہیں۔ ہمارے اہل دانش بھی کیا فارمولا ناول پڑھنا چاہتے ہیں؟ یعنی اگر ہیروئن شروع ہی میں چل بسی تو کہانی آخر تک کیسے چلے گی؟ لیکن سنیما کے ناظرین مطمئن بیٹھے رہتے ہیں کیوں کہ وہ جانتے ہیں کہ وہ موت غلط فہمی ہے۔ ہیروئن پھر نمودار ہو جائے گی۔
>
> تو اگر چاندنی بیگم آخر تک زندہ نہیں رہتی تو وہ ہیروئن نہیں ہے اور اگر مرکزی کردار نہیں ہے تو ناول کا نام 'چاندنی بیگم' کیوں؟''

(بحوالہ قرۃ العین: ایک مطالعہ، ص 73، پروفیسر محی الدین ممبئی والا)

'چاندنی بیگم' میں جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے تو ہمیں پھر یاد رکھنا چاہیے کہ یہ ناول ایک تجربہ ہے۔ اسی باعث اس ناول میں کردار کا وہ روایتی تصور نہیں ملتا۔ یہاں مرکزی حیثیت تغیر کو ہے۔ وقت کردار ہے۔ لوگ آتے ہیں اپنا کردار ادا کر کے چلے جاتے ہیں۔

وقت اپنے کرتب دکھاتا رہتا ہے۔ اور ہر شے پر حاوی ہے۔ انسان اپنا کردار یادگار بنا پائے کہ وقت بدل جاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کوئی ایک کردار پوری کہانی میں آب و تاب کے ساتھ موجود نہیں ہے۔ قنبر علی، بیلا، چاندنی بیگم، وکی میاں، وغیرہ کردار ہیں جن کے اردگرد کہانی کا تانا بانا ہے۔ ناول کا ایک اہم پہلو ناول کا نام ''چاندنی بیگم'' ہے۔ نام سے قاری کے ذہن میں روایتی مرکزی کردار والے متعدد ناول گھوم جاتے ہیں، جن کے ٹائٹل نام، ناول کا مرکزی کردار ہوتے ہیں۔ قاری ناول کا نام پڑھتے ہی، دل میں چاندنی بیگم کا ایک کردار وضع کر لیتا ہے۔ ایک ایسی عورت جو اپنے وضع قطع سے بارعب ہو، خوبصورت ہو، کہانی میں حسن و عشق ضرور ہوگا۔ لیکن اس کے برعکس ناول میں جب اسے یہ سب کسی حد تک نہیں ملتا ہے تو وہ مایوس ہوتا ہے۔ اور وہ ناول کو ناپسندیدگی کے زمرے میں رکھ دیتا ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ ''چاندگی بیگم'' اردو ناول میں ایک تجربہ ہے۔ روایتی ناول نگاری سے انحراف ہے اور اردو ناول کو ایک نئی سمت دینے کی کامیاب کوشش بھی۔

پروفیسر شمیم حنفی اپنے ایک مضمون میں ''چاندنی بیگم'' کی انھیں خصوصیات کا ذکر ان الفاظ میں کرتے ہیں:

> '' 'چاندنی بیگم' کی کم از کم دو خوبیاں ایسی تھیں جن پر تفصیلی بحث ہونی چاہیے تھی۔ اور جو تناسب کے اعتبار سے دوسرے تمام ناولوں کی بہ نسبت اس ناول میں زیادہ نمایاں ہیں۔ ایک تو انسانی سوز اور دردمندی کا وہ پہلو جو عام انسانوں کی زندگی سے علاقہ رکھتا ہے۔ دوسرے تاریخ کی سمجھ آنے والی اور مانوس منطق کے بجائے محض اچانک واقعات اور ناقابل فہم اتفاقات کے نتیجے میں ہستی کے یکسر تبدیل ہوتے ہوئے محور کا تصور۔ گویا کہ ''چاندنی بیگم'' کے واسطے سے حقیقت کی طرف قرۃ العین حیدر کا ایک نیا رویہ، ایک نیا تصور

حیات اور ایک مختلف تہذیبی اور ثقافتی تناظر سامنے آیا ہے۔''

(قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ: پروفیسر محی الدین ممبئی والا، ص 72)

''چاندنی بیگم'' میں عینی آپا نے اپنے قلم کا خوب استعمال کیا ہے۔ انھوں نے واقعہ نگاری میں بھی کمال کر دکھایا ہے۔ خصوصاً ناول کا سب سے اہم واقعہ — آگ لگنے کا منظر — عینی آپا کے قلم نے منظر کو زندہ کر دیا ہے۔ یہی واقعہ ناول کی اساس ہے، ناول کا مرکز ہے۔ اس واقعے نے ناول کو دو تہائی حصوص میں تقسیم کر دیا ہے۔ آگ کے اس منظر کو ملاحظہ کریں:

''لحاف کا آشیاں بھڑک اٹھا۔ ہوا کے زور سے دروازے اور کھڑکی کے پٹ وا ہوئے۔ کمرہ آگ سے بھر گیا۔ مشتعل اژدہوں کے مانند سرسراتے پھنکارتے شعلے پل کی پل میں بٹو بیگم کے ڈریسنگ روم میں جا گھسے جہاں بیلا نے تین ماہ قبل اس قدر تحکم سے الحمد و کی مخالفت کے باوجود گدّے توشک وغیرہ رکھوائے تھے۔ منوں روئی کے انبار نے فوراً آگ پکڑ لی۔ مختصر کچن میں رکھے گیس کے سلنڈر پھٹے۔ ماسٹر بیڈ روم دھڑ دھڑ جلنے لگا۔ گیس کا دھماکہ چاندنی، بیلا اور قنبر کی چیخوں پر غالب آیا۔

آگ کی مہیب کنڈلیوں نے ساری کوٹھی کو لپیٹ لیا۔ دفتر کے کمروں میں آگ کھل کھیلی۔ قانون کی کتابوں سے اٹاٹوٹ بھری الماریاں، تینوں رسالوں کے انبار — میگزین، اخبارات، نیوز پرنٹ کے گٹھے۔ فائل سب کو آتشیں جھاڑو سے سمیٹتی منشی جی کی برجی میں پہنچی۔ وہ ردّی کاغذات کے ڈھیر کے درمیان بیٹھے چھان بین کر رہے تھے۔ اٹھ کر بھاگنے کی کوشش کی مگر اردو فارسی کتابوں سے لدی شعلہ جوالہ الماری ان کے اوپر گری اور وہ اس کے نیچے دب کر رہ۔

گئے۔ نول کشور پریس کی نایاب اردو کتابیں اور اردو رسم الخط میں
چھپی دھارمک مطبوعات، شیخ اظہر علی مرحوم کا خاندانی دستاویزوں
کا بستہ جو منشی جی کی تحویل میں رہتا تھا۔ سب کا سب نذر آتش ہوا۔
خود لالہ بھوانی شنکر سوختہ اس کاغذی چتا میں بھسم ہو گئے۔''

(چاندنی بیگم، ص 164)

ناول کے اس دردناک منظر کے بعد قاری پر رنج وغم کا جو غلبہ طاری ہوتا ہے وہ تھوڑی دیر کے لیے مفلوج کر دیتا ہے۔ عینی آپا کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اس مثل قیامت کے واقعے کے بعد ناول کو ٹھیک اسی طرح آباد کیا ہے جس طرح کوئی چڑیا اپنے اجڑے گلشن کو تنکے تنکے آباد کرتی ہے۔ تغیر، تحیر کے ساتھ وارد ہوتا ہے اور ایک تاریک شب کے بعد صبح کی نئی کرن جگمگاتی ہے۔ ایک نیا چاند طلوع ہوتا ہے۔ جس کی مدھم مدھم چاندنی ماحول کو اپنے سحر میں گرفتار کر لیتی ہے۔ یہ سحر کچھ اور نہیں زندگی ہے جو ہر دم رواں دواں ہے۔ یہی کائنات کی سب سے بڑی حقیقت ہے اور اس ناول کا سچ بھی۔ میں اپنی بات عینی آپا کے اس اقتباس پر ختم کروں گا جس میں انھوں نے ''چاندنی بیگم'' پر اپنا موقف واضح کیا ہے:

''زمین اور اس کی ملکیت اس پہلو دار ناول کا بنیادی استعارہ ہے، جو
پہلے باب کے تعارفی پیراگراف سے لے کر آخری صفحے تک موجود
ہے۔ اس کے ساتھ ہی ارتقا کا عمل، پیہم، تغیر، تبدیلی، تخریب وتجدید
وتعمیر اور فطرت سے انسان کا اٹوٹ سمبندھ کی اشاریت خاصی واضح
ہے۔''

(ایوان اردو، اکتوبر 1991، بحوالہ قرۃ العین حیدر: ایک مطالعہ، ارتضی کریم)

☆☆☆

کھول دو

اردو کے شاہکار افسانوں کی کسی بھی فہرست میں سعادت حسن منٹو کا افسانہ ''کھول دو'' کا انتخاب لازمی ہے۔ یہ اردو کے ساتھ ساتھ عالمی ادب میں بھی اپنی مثال آپ ہے۔ مختصر سے افسانے میں منٹو نے اپنے فن کا وہ نمونہ پیش کیا ہے جو کسی اور کے یہاں مفقود ہے۔ کہانی فسادات کے بعد کیمپ کی زندگی پر منحصر ہے۔ کیمپوں میں انسانوں پر کیا بیتی، اس کا بہترین نمونہ منٹو کی یہ کہانی ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار سراج الدین ایک بوڑھا شخص ہے جو ہوش میں آنے کے بعد اپنی بیٹی کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے۔ کیمپ کے کونے کونے میں اپنی بیٹی سکینہ کو پکارتا پھرتا ہے۔ منٹو نے بڑی فنی مہارت سے سراج الدین کے کردار کو استحکام بخشا ہے۔ جواں بیٹی کا باپ، بیٹی کی گمشدگی پر کس حال میں ہوگا؟ منٹو نے عمدہ تصویر پیش کی ہے:

> ''صبح ۱۰ بجے..... کیمپ کی ٹھنڈی زمین پر جب سراج الدین نے آنکھیں کھولیں اور اپنے چاروں طرف مردوں اور بچوں کا متلاطم سمندر دیکھا تو اس کے سوچنے سمجھنے کی قوتیں اور بھی ضعیف ہو گئیں اور وہ دیر تک گدلے آسمان کو ٹکٹکی باندھے دیکھتا رہا۔ یوں تو کیمپ میں ہر طرف شور برپا تھا لیکن بوڑھے سراج الدین کے کان جیسے بند تھے، اسے کچھ سنائی نہیں دیتا تھا۔''

سراج الدین کی حالت سے لگتا ہے کہ وہ غم واندوہ کے سمندر سے گذر رہا ہے جہاں آس پاس کا شور شرابہ، آوازیں اور زندگی کی رمق وغیرہ سب ایک طرف اور دوسری طرف اسے اپنی کوئی بیش قیمت شئے کے کھو جانے کا صدمہ اس قدر شدید ہے کہ اسے کچھ بھی سنائی نہیں دے رہا ہے۔ سراج الدین بیٹی کے گم ہو جانے کے خیال کو بڑی مشکل سے سمیٹ پاتا ہے۔ اس کی حالت تو اتنی غیر ہے کہ وہ یہ بھی نہیں سوچ پا رہا ہے کہ بیٹی کب غا ئب ہوئی ہے۔ اچانک اسے کون اٹھا لے گیا؟ وہ سکینہ کی تلاش میں پاگلوں کی طرح خاک چھانتا رہتا ہے۔ منٹو نے یہاں کا احوال کچھ یوں بیان کیا ہے کہ کیمپوں کی زندگی اور سکینہ کی گم شدگی، دونوں واضح ہو جاتی ہیں:

> ''پورے تین گھنٹے وہ سکینہ سکینہ پکارتا کیمپ کی خاک چھانتا رہا مگر اسے اپنی جوان بیٹی کا کوئی پتہ نہ چلا۔ چاروں طرف ایک دھاندلی سی مچی تھی۔ کوئی اپنا بچہ ڈھونڈ رہا تھا کوئی ماں، کوئی بیوی اور کوئی بیٹی۔ سراج الدین تھک ہار کر ایک طرف بیٹھ گیا اور حافظے پر زور دے کر سوچنے لگا کہ سکینہ اس سے کب اور کہاں جدا ہوئی؟''

سراج الدین کو اس پریشانی اور اضطراب کے عالم میں کیمپ کے رضا کار مل جاتے ہیں۔ وہ بہت خوش ہوتا ہے۔ بیٹی کی برآمدگی کی امید بڑھ جاتی ہے۔ رضا کار نوجوانوں کو سکینہ کا حلیہ بتاتا ہے۔ منٹو نے یہاں ایک پریشان حال باپ کی زبانی، بیٹی کے حسن کا بیان عمدگی سے کیا ہے۔ وہ نوجوانوں کو سکینہ کا حلیہ بتا کر اسے ڈھونڈ لانے کی درخواست کرتا ہے اور رضا کار نوجوانوں کو ڈھیر ساری دعائیں بھی دیتا ہے:

> ''گورا رنگ ہے اور بہت خوبصورت ہے...... مجھ پر نہیں اپنی ماں پر تھی...... عمر سترہ برس کے قریب ہے..... آنکھیں بڑی بڑی...... بال سیاہ، داہنے گال پر موٹا سا تل میری اکلوتی لڑکی

ہے۔ڈھونڈ لاؤ، خدا تمہارا بھلا کرے گا۔‘‘

روبی، دہلی، منٹو نمبر، ص ۶۴، مطبوعہ ستمبر ۱۹۷۷ء

رضا کاروں کو سکینہ مل جاتی ہے، پہلے تو سکینہ خوف زدہ سی نوجوانوں سے ڈرتی ہے بعد میں جب رضا کار اس کے باپ کا حوالہ دیتے ہیں تو وہ ان کے ہمراہ ہو لیتی ہے۔ اس کے بعد سکینہ افسانے سے غائب ہو جاتی ہے۔قاری اس کے بارے میں بہت زیادہ نہیں سمجھ پاتا ہے کہ شام کے وقت کیمپ میں ایک لڑکی کی لاش لائی جاتی ہے۔یہ کہانی کا آخری منظر ہے جہاں کہانی اپنے نقطۂ عروج پر پہنچ جاتی ہے اور فسادات میں ہونے والے ننگے ناچ کی وہ تصویر ہمارے سامنے پیش کرتی ہے جس کا ذکر منٹو کا قلم پوری کہانی میں غلطی سے بھی نہیں کرتا۔یہی منٹو کی عظمت ہے کہ اس نے فساد کی منظر کشی نہیں کی لیکن پھر بھی کہانی کا اختتام قاری کو فسادات کے شرمناک اور ہولناک واقعات کے لق ودق صحرا میں پہنچا دیتا ہے جہاں وہ دوڑتے دوڑتے ہانپنے لگتا ہے اور پسینہ پسینہ ہو جاتا ہے:

> ’’کچھ دیر وہ ایسے ہی ہسپتال کے باہر گڑے ہوئے لکڑی کے کھمبے کے ساتھ لگ کر کھڑا رہا۔پھر آہستہ آہستہ اندر چلا گیا۔کمرے میں کوئی بھی نہیں تھا، ایک اسٹریچر تھا جس پر ایک لاش پڑی تھی۔سراج الدین چھوٹے چھوٹے قدم اٹھاتا اس کی طرف بڑھا، کمرے میں دفعتاً روشنی ہوئی، سراج الدین نے لاش کے زرد چہرے پر چمکتا ہوا تل دیکھا اور چلایا۔’’سکینہ!‘‘ ڈاکٹر نے، جس نے کمرے میں روشنی کی تھی سراج الدین سے پوچھا۔’’یہ کیا ہے؟‘‘ سراج الدین کے حلق سے صرف اس قدر نکل سکا ’’جی میں........جی میں........اس کا باپ ہوں!‘‘ ڈاکٹر نے اسٹریچر پر پڑی ہوئی لاش کی طرف دیکھا، اس کی نبض ٹٹولی اور سراج الدین سے کہا۔’’کھڑکی کھول دو۔‘‘ سکینہ

کے مردہ جسم میں جنبش ہوئی، بے جان ہاتھوں سے اس نے ازار بند
کھولا اور شلوار نیچے سرکادی، بوڑھا سراج الدین خوشی سے
چلایا، ''زندہ ہے، میری بیٹی زندہ ہے۔'' ڈاکٹر سر سے پیر تک پسینے
میں غرق ہو گیا۔''

روبی، دہلی، منٹو نمبر، ص ۶۴، مطبوعہ ستمبر ۱۹۷۷ء

ڈاکٹر کا سراج الدین سے کھڑکی کھول دینے کی بات کہنا اور فوراً اس کے ردعمل کے طور پر سکینہ کے بے جان ہاتھوں سے ازار بند کھول کر شلوار نیچے سرکا دینے کا عمل، دماغ کی چولیں ہلا دیتا ہے۔ رضا کاروں کے ذریعے سکینہ کے ساتھ بار بار دہرایا جانے والا شرمناک منظر نگاہوں میں گھوم جاتا ہے اور فساد کے سنگین حالات کا پر تاثیر بیان کرتا ہے۔ اس کے بعد ایک باپ کی نفسیات کا بے حد خوبصورت اظہار سامنے آتا ہے۔ عام حالات میں کسی باپ کے سامنے بیٹی اگر یہ حرکت کرتی تو باپ کے لیے یہ انتہائی شرمناک بات ہو تی اور اس کے ردعمل کے طور پر وہ آنکھیں بند کر لے گا دوسری طرف گھوم جائے گا مگر بیٹی کے لیے دردر کی خاک چھانتا ہوا ایک پاگل باپ، بیٹی کی اس حرکت کو زندگی کی علامت سمجھ کر خوشی سے چلا پڑتا ہے۔ یہاں دو منتہائیں موجود ہیں۔ ایک طرف ظلم و بربریت کی انتہا ہے تو دوسری طرف بیٹی کی چاہ اور تلاش میں سرگرداں ایک بوڑھے، کمزور، لاغر، بے بس اور مجبور انسان کی بیٹی کے زندہ ہونے پر اظہارِ خوشی کی انتہا ہے۔ باپ شرم، حیا، غیرت وغیرہ کو پسِ پشت ڈال کر بیٹی کی زندگی کی اطلاع پر خوشی سے چلا اٹھتا ہے۔ منٹو نے یہاں جو Treatment کیا ہے وہ بالکل Natural ہے اور کہانی کو لازوال بناتا ہے۔ اس کے بعد ڈاکٹر کا پسینے سے شرابور ہو جانا بھی کہانی کو ایک رخ عطا کرتا ہے۔ جب کہ ڈا کٹروں کا پیشہ ہی ایسا ہے اور ایسے حالات میں ننگ دھڑنگ لاشوں کا آنا کوئی غیر متوقع عمل نہیں ہے۔ دراصل یہ وہ پسینہ تھا جو پوری انسانیت کے چہرے پر آ گیا تھا۔ انسانوں کے

ذریعہ، انسانیت کی شرمساری پر ڈاکٹر کو پسینہ آجاتا ہے۔

یہاں ہمیں رضا کاروں کو بھی نہیں بھولنا چاہیے۔ یہ رضا کار کون لوگ ہیں؟ ان کا کام کیا ہے؟ بے یارو مددگار، بے سہارا، مظلوم، مجبور، بے بس اور بے کس لوگوں کی مدد کرنا، ان کی پریشانیاں اور مسائل کو حل کرنا۔ کیا یہ لوگ یہی کام کر رہے تھے؟ بظاہر مسلمان یہ رضا کار، کیا عمل سے بھی مسلمان تھے۔ یہ لوگ شرافت کے مکھوٹوں کے اندر وحشیانہ حرکتوں کو انجام دے رہے تھے۔ عورتوں اور لڑکیوں کو اپنی ہوس کا نشانہ بنا رہے تھے۔ رہبر رہزنی میں مصروف تھے۔ ایسے میں کس سے امید کی جا سکتی ہے۔ انسانیت کا شرمسار ہونا لازمی ہے اور شاید اسی لیے منٹو نے کہانی کے آخری منظر میں ڈاکٹر کو پسینہ پسینہ ہوتے دکھایا ہے۔ یہ صرف ایک فرد کی شرمندگی نہیں ہے بلکہ پوری کائنات کی شرمندگی ہے۔

منٹو کی یہ کہانی صرف دو لفظوں 'کھول' اور 'دو' پر ٹکی ہوئی ہے۔ پوری کہانی سے صرف ان دو لفظوں کو نکال دیا جائے تو کہانی خود بخود مر جائے گی یا پھر وہ منٹو کی کہانی نہ رہ کر کسی اور افسانہ نگار کی کہانی لگے گی۔

'کھول دو' اردو کی ایک مختصر سی کہانی ہے لیکن اپنی اثر آفرینی میں یہ کہانی اس قدر وسعت اختیار کر جاتی ہے کہ یہ ایک سچا اور دلدوز واقعہ لگتا ہے۔ قاری کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ انہیں حالات میں موجود ہے اور کہانی کا کردار وہ خود ہے۔ یہ وصف کسی بھی تخلیق کو شاہکار بناتا ہے۔ کہانی ایک لڑکی، ایک فرد کی نہ ہو کر، پورے سماج کی کہانی بن جاتی ہے۔

'کھول دو' منٹو کی کفایتِ لفظی پر بھی دال ہے۔ منٹو کا قلم ہمیشہ جملے ناپ تول کر اور کہانی کے مرکزی خیال کی ضرورت کے تحت لکھتا ہے۔ فضول کی جملہ بازی منٹو کو پسند نہیں یہی وجہ ہے کہ منٹو کے افسانوں میں ہر لفظ بقولِ غالب گنجینۂ معانی کا طلسم ہوتا ہے اور اچھے شعر کی طرح قاری اور سامع کے ذہن و دل پر ہمیشہ کے لیے نقش ہو جاتا ہے۔

منٹو کو کہانیوں کے نام رکھنے میں بھی مہارت حاصل تھی۔ اس کی کہانیوں کے نام

کہانی کے مرکزی خیال کو بھرپور طریقے پر پیش کرتے ہیں اور ایک ہلکا سا تحیر اور تجسس پیدا کرتے ہیں ساتھ ہی کہانی ختم ہونے کے بعد قاری کو دعوتِ غور و فکر دیتی ہے۔ایسے میں قاری کہانی اور کہانی کے عنوان کے ڈانڈے ملاتا ہے اور کہانی کی روح کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔

ادھر منٹو کی اس کہانی پر ایک معروف ڈراما اور اسکرپٹ نویس محترم ریوتی سرن شرما نے اعتراض کیا کہ کہانی کے آخر میں جب ڈاکٹر کہتا ہے کھڑکی کھول دو، تو لڑکی میکانکی طور پر ازار بند کھول کر شلوار نیچے سرکا دیتی ہے، اس عمل کے اسباب و علل کے طور پر قارئین اور ناقدین نے یہ رائے قائم کی کہ لڑکی کے ساتھ زنا کا عمل اتنی بار ہوا ہے کہ اب وہ صرف کھول دو، الفاظ سن کر ہی میکانکی طور پر اس ردِ عمل کا اظہار کرتی ہے۔ریوتی سرن شرما کا اعتراض ہے کہ زنا بالجبر کی صورت میں زانی کبھی شائستہ لہجے میں نہیں کہتا، کھول دو بلکہ عجیب سے غیر شائستہ لہجے میں، کھول...... یا کھول سالی..... یا پھر ابے کھولتی ہے کہ نہیں.... جیسے الفاظ ادا کرتا ہے۔لہٰذا منٹو کی یہ بات حقیقت سے کوسوں دور ہے۔ایک نظر میں تو ہم سب معترض کے اعتراض کو صد فی صد درست مان لیتے ہیں اور تھوڑی دیر کو منٹو کی کہانی میں جھول مان لیتے ہیں۔یہاں میں ریوتی سرن شرما کی فہم و فراست کی داد دوں گا کہ ہمیشہ ہمارے ذہنوں کو نئے سمت کی طرف غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں۔لیکن کافی غور و خوص کے بعد ذہن میں ایک نیا خیال آیا کہ زانی کا لہجہ کیسا ہی ہو، جملے یا الفاظ مختلف ہو سکتے ہیں، مگر تمام جملوں کیوں کہ یہ لفظ کھول، اس کی سماعتوں گذر کر شعور، لاشعور، تحت الشعور اور پھر نفسیات کا حصہ بن جاتا ہے جس کے بعد جب یہ لفظ اس کی سماعتوں پر دستک دیتا ہے، اس کے اعضاء ردِ عمل کے طور پر ایک مخصوص میکانکی عمل کے تابع ہو جاتے ہیں۔

جہاں تک کردار نگاری کا تعلق ہے تو' کھول دو' ایک مختصر افسانہ ہے اور مختصر افسانوں میں کردار نگاری کی گنجائش ذرا کم کم ہوتی ہے پھر بھی منٹو نے سراج الدین کا کردار کچھ

اسطرح گڑھا ہے کہ قاری کے ذہن و دل پر نقش ہو جاتا ہے۔ پہلے بیٹی کی جدائی میں مارا مارا پھرنے والا سرج الدین کیمپوں کی خاک چھانتے چھانتے ہی دماغ پر سوار ہونا شروع ہو جاتا ہے۔ اس کی در بدری، اضطراری کیفیت اور جنون اسے عام سے خاص بنا دیتا ہے اور پھر کہانی کے اختتام پر اس کا ردعمل، اسے قاری کے دل و دماغ پر ہمیشہ کے لیے ثبت کر دیتا ہے۔

"کھول دو" ہر اعتبار سے ایک مکمل اور اثر انگیز افسانہ ہے بلکہ اردو افسانوں کا ایسا نگینہ ہے جسے عالمی زبانوں کے کسی بھی افسانوی انتخاب میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

بھولا

پریم چند کے بعد اردو افسانے کو فن کی نئی بلندیوں تک لے جانے والوں میں منٹو، کرشن، بیدی اور عصمت کی عظمت سے کسے انکار ہوسکتا ہے۔ بیدی نے نہ صرف چاروں میں خود کو منفرد کیا بلکہ اپنے مخصوص لب و لہجے کی بنیاد پر اردو افسانے میں اپنی انفرادیت قائم کی۔

بیدی نے اردو کو کئی خوبصورت اور شاہکار افسانے دیے ہیں۔ ان کے افسانے اپنے موضوع، **Treatment**، کردار کی نفسیاتی تحلیل اور کردار نگاری کی وجہ سے اپنی انفرادیت برقرار رکھتے ہیں۔

بیدی کے افسانوں ایک اہم خوبی ان کا اسلوب ہے۔ جہاں تک بیدی کے اسلوب کا سوال ہے تو یہ صاف ہے کہ ان کا اسلوب کرشن چندر کی طرح رومانی بھی نہیں، لیکن افسانے کے ماحول اور مزاج کے عین مطابق ہوتا ہے۔ بعض ناقدین ان کی زبان پر اعتراض بھی کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ بیدی کی زبان میں پنجاب کا اکھڑ پن ہے۔ اس سلسلے میں پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> ''بیدی کی زبان پر کچھ لوگوں نے اعتراض کیا ہے۔ یہ لوگ افسانے کی زبان اور شاعری کی زبان کا فرق نہیں جانتے۔ افسانے میں شعریت ہوتی ہے، مگر افسانے کی زبان شاعرانہ نہیں ہوتی

چاہیے۔ یہ افسانے کے موضوع، موقع اور محل کے مطابق ہونی
چاہیے اور اگر زبان اور بیان میں ہم آہنگی ہے تو اس سے ایک
شعریت بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن یہ فارم کی شعریت ہے، اندازِ گل
افشانیِ گفتار سے اس کا تعلق نہیں ہے۔"

اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص ۳۷۹

بیدی کا اپنا مخصوص اسلوب ہے۔ ان کی زبان پر پنجابی زبان کی چاشنی کا ایک خول چڑھا ہوا ہے۔ جس سے ان کی زبان میں ایک مخصوص خوشبو کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے جملے پڑھنے پر ایسا لگتا ہے کہ پنجاب کی مٹی کی سوندھی سوندھی خوشبو الفاظ سے پھوٹ رہی ہے اور پنجاب اپنی تمام تہذیب و تمدن کے ساتھ ان کی زبان اور افسانے میں در آتا ہے۔ پنجاب کی سرزمین سے اور بھی کئی لکھنے والے وابستہ رہے ہیں لیکن پنجاب کی جو تہذیب بیدی کی زبان اور افسانوں میں ملتی ہے وہ کہیں اور نہیں ملتی۔ ہمت رائے شرما اپنے ایک مضمون میں لکھتے ہیں:

"راجندر سنگھ بیدی ایک سلجھے ہوئے اور کہنہ مشق فن کار ہیں اور دورِ
حاضر کے ان ادیبوں اور ناقدوں میں ہیں جن کی طرز نگارش سے
وسیع النظری کے علاوہ ان کی ژرف نگاہی کے ساتھ ساتھ پنجابی
تہذیب و تمدن کی جھلک صاف طور پر عیاں ہے۔ انہوں نے اردو کو
نثری اسالیب کو ایک نئے زاویے سے پیش کیا۔"

پرواز ادب، بیدی، قیس، آزاد نمبر، ص ۲۵

کچھ ناقدین بیدی کی زبان پر سخت اعتراض کرتے ہیں اور جو بات کچھ ناقدین کی نظر میں بیدی کی زبان کی خوبی قرار پاتی ہے، وہی ان کی نظر میں خامی ہے۔ یعنی پنجابی زبان کی خوشبو کو کچھ لوگ پنجابی اکھڑ لہجہ قرار دیتے ہیں اور اس بات پر متفق ہیں کہ بیدی کے

افسانوں کی زبان کمزور ہے، کہیں کہیں تو عام سی بات کو بھی بیدی ثقیل بنا دیتے ہیں۔ وقار عظیم بیدی کی زبان کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''جن باتوں کو آسان اور سیدھی باتوں میں کہہ کر موثر بنایا جاسکتا ہے انہیں بیدی نے دقیق اور مشکل زبان میں کہا ہے اور اس سے ہر جگہ افسانہ کی فضا میں ایک بوجھل پن پیدا ہو گیا ہے۔ اس میں تصنع آ گیا اور بات میں شاید وہ تاثیر بھی باقی نہیں رہی جو افسانہ کی مجموعی فضا کے لحاظ سے ضروری تھی۔'' (نیا افسانہ وقار عظیم، ص ۳)

بیدی کے افسانوں کی خوبی ان کی نفسیات پر گہری نظر اور کردار نگاری ہے۔ وہ کردار میں ڈوب جاتے ہیں اور کردار کو اپنی مرضی سے پھلنے پھولنے کا موقع عطا کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے اختتام پر، مرکزی کردار کا گہرا نقش قاری کے ذہن پر ثبت ہوتا ہے۔ بیدی کے کردار اسی دنیا کے جیتے جاگتے لوگ ہوتے ہیں۔ بیدی نے اردو افسانے کو لاجونتی، بھولا، ہولی، اندو، رانو اور سنت رام جیسے کردار عطا کیے ہیں۔ بیدی کی کردار نگاری میں ان کا وسیع مشاہدہ، گہری جذباتیت اور نفسیات پر گرفت ہی ان کے کرداروں کو لافانی بنا دیتی ہے۔

بیدی نے یوں تو بہت سے افسانے تخلیق کیے اور سب ایک سے بڑھ کر ایک ہیں۔ لیکن اگر فنی و فکری لحاظ سے ان کے افسانوں کا انتخاب کیا جائے تو اس فہرست میں بھولا، گرم کوٹ، گرہن، لاجونتی، اپنے دکھ مجھے دے دو، لمبی لڑکی، ٹرمینس کے پرے اور صرف ایک سگرٹ کو ضرور شامل کیا جائے گا۔

'بھولا' بیدی کا ایک خوبصورت افسانہ ہے جو بچوں کی نفسیات کے پیش نظر لکھا گیا ہے۔ بیدی نے اس افسانے کے ذریعہ ہمارے سماج میں پھیلی توہم پرستی کو بھی بے نقاب کیا ہے۔

بیدی نے 'بھولا' میں بچے کی نفسیات کو بڑی فن کارانہ مہارت کے ساتھ ابھارا ہے، قاری کی توجہ بھولا کی طرف مرکوز ہو جاتی ہے اور کردار کہانی پر اپنی گرفت مضبوط کرتا جاتا ہے۔

''بابا........آج ماموں جی آئیں گے نا؟''

''پھر کیا ہوگا بھولے........؟ میں نے پوچھا۔

''ماموں جی اگن بوٹ لائیں گے۔ ماموں جی کلّو (کتا) لائیں گے۔

ماموں جی کے سر پر مکئی کے بھٹوں کا ڈھیر ہوگا نا بابا......

ہمارے یہاں تو مکئی ہوتی ہی نہیں بابا۔ اور تو اور ایسی مٹھائی لائیں گے جو آپ نے خواب میں بھی نہ دیکھی ہوگی۔''

کہانی کا مرکزی خیال 'بھولا' جیسے چھوٹے بچے کی معصومیت ہے۔ اس کے چھوٹے سے دماغ میں اپنے دادا کی یہ بات گھر کر جاتی ہے کہ دوپہر کو کہانی سننے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں اور جب اس کے ماما اپنے وقت پر نہیں آتے ہیں تو اس کے چھوٹے سے دماغ میں یہ بات پختہ ہو جاتی ہے کہ اسی کی وجہ سے اس کے ماموں راستہ بھول گئے ہیں اور اپنے جرم کی پاداش کے لیے وہ رات ہی کو لالٹین لے کر اس راستے پر چل پڑتا ہے جس سے ہو کر اس کے ماموں کو آنا ہے۔ کہانی کا اختتام بڑا ہی Suspensive ہے۔ یہاں بیدی نے اپنے فن کی مہارت سے کام لیا ہے۔ ایک یوں ہی سی بات کہ دوپہر میں کہانی سننے سے مسافر راستہ بھول جاتے ہیں۔ کہانی میں حقیقتاً یہ ہوتا ہے اور وہی معصوم 'بھولا' خضرِ راہ کا کام بھی انجام دیتا ہے۔

بھولا رات کو چلا جاتا ہے تو تھوڑی دیر بعد ہی اس کی تلاش شروع ہو جاتی ہے۔ بابا کا حال برا ہے، بابا افسردہ سے ہیں، سارا گھر، محلہ ماتم کدہ بنا ہوا ہے۔ طرح طرح

کے خیالات آرہے ہیں۔ کہیں کوئی اغوا کار اسے اٹھا نہ لے گیا ہو۔ تبھی اچانک بھولا اپنے ماموں کے ساتھ آجاتا ہے اور کہانی اپنے اختتام پر پہنچتی ہے۔

'بھولا' کے ماموں کا یہ بیان، بیدی کی فن کاری کا نمونہ ہے:

''مجھے کسی کام کی وجہ سے دیر ہوگئی تھی۔ دیر سے روانہ ہونے پر رات کے اندھیرے میں اپنا راستہ گم کر بیٹھا تھا۔ یکا یک مجھے ایک طرف سے روشنی آتی دکھائی دی۔ میں اس کی جانب بڑھا۔ اس خوفناک تاریکی میں پرس پور سے آنے والی سڑک پر بھولے کو بتی پکڑے ہوئے اور کانٹوں میں الجھے ہوئے دیکھ کر میں ششدر رہ گیا۔''

کہانی ختم ہو جاتی ہے اور اپنا بھر پور تاثر قاری پر قائم کرتی ہے۔ 'بھولا' بچوں کی نفسیات پر مبنی اردو کی ایک خوبصورت کہانی تسلیم کی جاتی ہے...... بیدی نے اس کہانی میں اپنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

لیکن بچوں کی کہانیاں لکھتے وقت اصلاحی پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جانا چاہیے اور کوئی ایسی بات جانے انجانے میں بھی نہیں آئے تا کہ بچوں کی ذہنی نشو نما میں کوئی منفی اثر پیدا کرے۔ بھولا جب دوپہر میں اپنے دادا سے کہانی سننے کی فرمائش کرتا ہے تب دادا کی زبانی بیدی نے جو جملہ کہلوایا ہے، وہ بچوں کی نفسیات کے عین مطابق تو ہے لیکن بچوں میں اس طرح کے توہمات کو فروغ دینا کیا عقلمندی کی بات ہے؟ مانا کہ ایک اچھی کہانی بیدی نے تخلیق کی ہے اور بھولا کی شکل میں اردو افسانے کو ایک ہیرا عطا کیا ہے، لیکن ترقی پسند بیدی کے ذہن میں یہ بات کیوں نہیں آئی کہ ایک تو ہم کو وہ بچوں کے ذہن میں بٹھانے کا کام کر رہے ہیں۔

☆☆☆

بین

'بین' اپنی نوعیت کی ایک منفرد کہانی ہے۔احمد ندیم قاسمی نے اس کہانی کے ذریعہ درگاہوں اور مزاروں پر ہونے والی خرافات اور بداعمالیوں کا پردہ فاش کیا ہے.....مقام افسوس ہے کہ وہ مقامات جہاں سے دین کا علم ہر خاص و عام تک پہنچنا چاہیے، وہاں طرح طرح کی فضولیات اور انتہائی غلط حرکات وسکنات ہوتی ہیں۔سماج میں جن افراد کو عزت وتوقیر حاصل ہے، جن سے عام انسان کو ہمیشہ رہبری کی توقع ہوتی ہے، وہ افراد ہی جب ذاتی مفاد۔دولت کا لالچ، ہوس اور جنس پرستی کا شکار ہو جاتے ہیں تو پھر وہاں وہ سب ہوتا ہے جو نہ صرف صحیح نہیں بلکہ حرام اور ناجائز ہے۔لیکن اس انتہائی نفرت انگیز عمل کو بھی ہمارے نام نہاد مذہبی رہنما، متعدد جواز فراہم کر کے مختلف رنگ دے دیتے ہیں.....احمد ندیم قاسمی کے اندر کے فن کار نے بہت قبل ہی یہ محسوس کر لیا تھا۔اور انہوں نے اپنی فنی مہارت سے موضوع کا ایسا Treatment کیا کہ فن پارہ وجود میں آ گیا۔

بین، ایک بیانیہ کہانی ہے۔کہانی کی مرکزی کردار، راّنو نام کی ایک انتہائی خوبصورت لڑکی ہے،خوبصورت اتنی کہ جسے دنیا کی چند خوبصورت ترین لڑکیوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔اس لڑکی کی ماں، ہی دراصل کہانی کی راوی ہے..... پوری کہانی راّنو کی ماں کی زبان میں بیان ہوئی ہے۔راّنو ایک ایسی لڑکی ہے جس کی پیدائش پر، اس کا باپ، سماج کے دوسرے بہت سے باپوں کی طرح خوش نہیں بلکہ بہت اداس اور غم زدہ ہوا تھا۔احمد ندیم

قاسمی نے یہ دکھا کر صاف کردیا ہے کہ آج کے اس ترقی یافتہ دور میں بھی، لڑکیوں کی پیدائش کو اچھا نہیں سمجھا جاتا۔ جب کہ ماں باپ دونوں مسلمان ہیں اور اسلام میں لڑکی کو رحمت سمجھا جاتا ہے..... باپ کے اداس ہونے پر ماں کا ردعمل، عام ماؤں کی طرح نہیں ہوتا ہے بلکہ وہ اس شخص سے نفرت کرتی ہے اور اپنے غم و غصے کا اظہار بھی کرتی ہے..... باپ لڑکی کی پیدائش پر اپنی اُداسی کو صحیح قرار دینے کے لیے خوبصورت جواز نکال کرلاتا ہے :

''تم تو کہتے تھے بیٹا ہو یا بیٹی سب خدا کی دین ہے۔ پھر اب کیوں منھ لٹکالیا ہے۔'' اور اس نے کہا تھا۔ ''تو نہیں جانتی نا بھولی عورت۔ تو ماں ہے نا۔ تو کیسے جانے کہ خدا اتنی خوبصورت لڑکیاں صرف ایسے بندوں کو دیتا ہے، جن سے وہ بہت خفا ہوتا ہے۔''

لیکن شوہر کا جواز سن کر، بیوی کا ردعمل دیکھئے :

''اس وقت میرا جی چاہا تھا کہ میں تمہارے بابا کی آنکھیں اس کی کھوپڑی سے نکال کر بادواموں کی طرح توڑ دوں۔''

راًنو جو بے حد خوبصورت بچی تھی، جیسے جیسے بڑی ہوئی اس کی خوبصورتی بے مثل ہوتی گئی۔ خوبصورتی کے ساتھ ساتھ راًنو کا مزاج انتہائی مذہبی تھا۔ وہ ہر وقت تلاوت کرتی رہتی۔ اس کا لحن بہت دلفریب تھا۔ سماعت کو ایسا لگتا گویا کوئی آسمانی آواز رس گھول رہی ہے۔ ایک تو لڑکی کا مزاج دن بہ دن مذہبی شدت اختیار کرتا جارہا تھا۔ دوسرے اس کی تلاوت کا شہرہ دور دور تک ہوگیا تھا :

''تمہاری آواز میں چاندی کی کٹوریاں بجتی تھیں۔ ایسی کھنک کہ تم چُپ بھی ہو جاتی تھیں تو جب بھی چار طرف سے جھنکار سی اُٹھتی رہتی تھی۔ پھر یوں ہوا کہ پہلے تم آیت پڑھتی تھیں اور تمہارے بعد تمہاری ہم سبقوں کی آوازیں آتی تھیں۔ یوں جب تم اکیلی پڑھ رہی ہوتی

تھیں تو گلی میں سے گزرنے والوں کے قدم رک جاتے تھے اور
چڑیوں کے غول منڈیروں پر اُتر آتے تھے۔ ایک بار مرزا سائیں
دولہے شاہ جی کے مجاور اِدھر سے گزرے تھے اور تمہاری آواز سن کر
انہوں نے کہا تھا۔ یہ کون لڑکی ہے جس کی آواز میں ہم فرشتوں کے
پروں کی پھڑپھڑاہٹ سن رہے ہیں۔"

قاسمی نے ایسے گھرانے کی کہانی قلم بند کی ہے جن کا اعتقاد، مزاروں، درگاہوں سے بے حد جذباتی ہوتا ہے۔ جو توہم پرستی، بدعقیدگی اور خوش فہمیوں کی دنیا میں زندگی گزار تے ہیں اور اُسے بہتر اور کامیاب زندگی سمجھتے ہیں۔ صرف یہی نہیں کہ بچی کی تلاوت سُننے فرشتے آتے تھے بلکہ یہ بھی ہونے لگا کہ تلاوت کے بعد رانو پانی پر پھونک ماردیتی اور اس پانی کے استعمال سے بیمار اچھے ہوجاتے، غلط کاریاں کرنے والے راہِ راست پر آجاتے اور حد تو یہ کہ بے نمازی، نمازی ہوجاتے۔

اللہ اور اس کے رسول تک تو بات میں خلوص نظر بھی آتا ہے لیکن پھر یہ ہوا کہ لڑکی کو سائیں دولہے شاہ جی، سے عقیدت، بعد میں عقیدت عشق کی حد تک آگے بڑھ جاتی ہے۔

کہانی میں قاسمی نے دکھایا ہے کہ ایسے خاندانوں میں زیادہ افراد اُسی اصول کے غلام ہوتے ہیں...... پابندی سے مزاروں اور درگاہوں کی زیارت کرنا۔ مزاروں کی قدم بوسی، فاتحہ، نیاز اور دیگر سارے افعال ان کا روزمرہ کا کام ہوتا ہے......لڑکی تو لڑکی....اس کے ماں اور باپ دونوں بھی حضرت دولہے شاہ کے مرید تھے۔ وہ مزار کے مجاور حضرت شاہ کے بھی بڑے عقیدت مند ہیں......اس قسم کے ماں باپ کو کوئی بھی بہ آسانی فریب میں ڈال دیتا ہے اور خاص کر وہ شخص، جس سے بے پناہ عقیدت ہو۔ آج عام زندگی میں ہر طرف یہ ہو رہا ہے۔

مزار سے حضرت شاہ جی کے بلاوے پر رانو کے ماں باپ اپنی لاڈلی، اکلوتی بیٹی کے ساتھ تین دن کے عُرس میں اپنی بیٹی کو مزار شریف پر چھوڑنے کے لیے اپنی خوش قسمتی سمجھتے ہوئے آجاتے ہیں.... مزار پر حاضری دیتے ہیں۔ مزار کے بوسے اور پوروں سے چھونے کے بعد مجاور حضرت شاہ کے پاس پہنچ جاتے ہیں.....اور اپنی بیٹی کو مزار پر چھوڑ جاتے ہیں.... حضرت شاہ کا یہ جملہ دیکھئے، یہ کہانی کو ایک رُخ دیتا ہے:

''اپنی بیٹی کو سائیں جی کے قدموں میں بٹھا کر اپنے اگلے پچھلے گناہ معاف کرالیے ہیں۔ تم انشاءاللہ جنتی ہو۔''

لیجیے جنتی ہونے کی بشارت بھی مل گئی ہے۔ ایسے میں والدین سائیں دولہے شاہ جی اور سائیں حضرت شاہ کے گھرانے کی بیبیوں کی امانت میں اپنا جگر پارہ دے کر چلے جاتے ہیں۔

مزار پر اتنی خوبصورت جوان لڑکی کے ساتھ کیا ہوا ہوگا۔ یہ عام انسان اور کہانی کا ہر قاری سوچ سکتا ہے۔ سوائے ان لوگوں کے جن کا عقیدہ مزاروں، ان کے منتظمین اور وہاں عمل پذیر ہونے والے ہر فعل پر انتہائی پختہ ہوتا ہے اور جو لوگ ایسے افراد کے خلاف ایک لفظ بھی سننے کو تیار نہیں ہوتے۔ ایسا بھی نہیں ہے کہ صدفی صد مزاروں پر غلط کاریاں اور بداعمالیاں ہوتی ہیں اور نہ ہی ان مقاماتِ مقدسہ سے متعلق ہر فرد ایسا ہوتا ہے لیکن شر اور فتنہ کے امکانات قوی تر ہوتے ہیں۔ اس معصوم، حسین و جمیل، نوخیز دوشیزہ کے ساتھ کیا ہوا ہوگا، یہ تو قاری خود اندازہ لگالے گا۔ کیونکہ احمد ندیم قاسمی نے اچھے فن کار کی طرح پوری کہانی میں ایسے کسی منظر کی تصویر کشی نہیں کی ہے لیکن اشارے کنایوں میں قاسمی نے وہ سب کچھ کہہ دیا ہے جو ایک فن کار تمام واقعات، ہو بہو قلم بند کرنے کی کوشش کے باوجود نہیں کہہ پاتا۔ یہاں قاسمی کی فن کاری کا لوہا تسلیم کیے بنا کوئی چارہ نہیں...... قاسمی کے مخالفین بھی یہاں پہنچ کر دم بخود رہ جاتے ہیں۔ قاسمی اصل واقعہ کا ذرہ برابر بیان نہیں کرتے۔ صرف چند

اشارے قاری کے لیے مہیا کراتے ہیں۔ سمجھدار قاری انہیں اشاروں کی مدد سے اصل واقعے، اور واقعہ کی شدت، ذلت اور ہوسنا کی تک پہنچ جاتا ہے۔ چند اشارے دیکھیں۔ تین دن کے عُرس کے خاتمے کے بعد جب رانو کے والدین اُسے لے جانے کے لیے مزار پر حاضری دیتے ہیں تو ان لاڈلی کی حالت دیکھیں:

> ''ہم دونوں سائیں دولہے شاہ جی کے مزار شریف پر گئے تھے تو تم وہیں بیٹھی تھیں، جہاں ہم تمہیں بٹھا گئے تھے۔ مگر کیا یہ تم ہی تھیں؟ تمہاری آنکھوں کی پتلیاں پھیل گئی تھیں۔ تمہارے ہونٹوں پر جمے ہوئے خون کی پپڑیاں تھیں۔ تمہارے بال الجھ رہے تھے۔ چادر تمہارے سر سے اتر گئی تھی مگر اپنے بابا کو دیکھ کر بھی تمہیں اپنا سر ڈھانپنے کا خیال نہیں آیا تھا۔ تمہارا رنگ مٹی ہو رہا تھا۔''

جب رانو مزار پر اپنے والدین کے ساتھ آئی تھی تو اس کی حالت اس کے برعکس تھی۔ رانو کی تلاوت کی آواز کا جادو، سب کے سر چڑھ کر بول رہا تھا۔ ماں باپ اور وہ... بہت خوش تھے:

> ''پھر جب درگاہ سائیں دولہے شاہ جی کے پاس ہمارا اونٹ بیٹھا تھا تو جیسے تم بھول گئی تھیں کہ تمہارے ماں باپ بھی ہیں۔ تم مزار شریف کی طرف یوں کھنچی چلی گئی تھیں جیسے سائیں دولہے شاہ جی تمہاری انگلی پکڑ کر تمہیں اپنے گھر لے جا رہے ہوں۔ مزار شریف کو بوسہ دے کر اور اس کے ایک طرف بیٹھ کر تم نے قرآن شریف کی تلاوت شروع کر دی اور تمہاری آواز کی مٹھاس چکھنے کے لیے عرس پر آنے والے لوگ مزار شریف پر ٹوٹ پڑے۔''

یہ تصویر واقعہ سے قبل کی ہے۔ اس تصویر میں لڑکی معمول کے مطابق اپنی آواز

میں تلاوت کر کے سب کو مسحور کر رہی ہے۔ خوش ہے۔ بشاش ہے۔ ہر طرح سے ٹھیک ہے۔ یہ سب اس تصویر میں نہیں ہے لیکن پس منظر میں یہی ہے۔ ایک اور اشارہ دیکھئے، یہ خاصا واضح اشارہ ہے... رانو، خود کو لینے آئے اپنے والدین سے واپس چلنے سے انکار کرتے ہوئے کہتی ہے:

> ''مجھ سے دور رہو بابا...... میرے پاس نہ آنا اماں...... میں اب یہیں رہوں گی۔ میں اس وقت تک یہیں رہوں گی جب تک سائیں دولہا شاہ جی کا مزار شریف نہیں کھلتا اور اس میں سے ان کا دست مبارک نہیں نکلتا۔ جب تک فیصلہ نہیں ہوتا میں یہیں رہوں گی۔ جب تک انصاف نہیں ہوگا میں یہیں رہوں گی اور مزار شریف کھلے گا۔ آج نہیں تو کل کھلے گا۔ ایک مہینہ بعد، ایک سال بعد، دو سال بعد صحیح، پر مزار شریف ضرور کھلے گا اور دست مبارک ضرور نکلے گا۔ تب میں خود ہی اپنے بابا اور اپنی اماں کے قدموں میں چلی آؤں گی اور ساری عمران کی جوتیاں سیدھی کروں گی اور ان کے پاؤں دھو دھو کر پیوں گی۔ پر اب میں نہیں آؤں گی۔ اب میں نہیں آسکتی۔ میں بندھ گئی ہوں۔ میں مر گئی ہوں۔''

یہ جملے اس خوبصورت ترین لڑکی کے ہیں، جس کا حسن بے مثل ہے۔ جس آواز میں بلا کی کشش ہے۔ جو مذہبی روایات کی پاسدار ہے۔ سر پر چادر اوڑھتی ہے۔ حسن اور نو خیز...... یہ جملے اس نو خیز حسن کے منہ سے کیوں ادا ہو رہے ہیں۔ کیا اس سے کوئی ایسا ورد کرایا گیا ہے، جس نے اس کی حالت نازک بنا دی ہے۔ کیا اس کے ساتھ کوئی ناانصافی ہوئی ہے۔ جس کا وہ فیصلہ چاہتی ہے اور پھر کسی ایسی ویسی بات کا فیصلہ تو کوئی معمر اور باریش شخص بھی کر سکتا ہے..... ایسا کیا معاملہ ہے کہ مزار شریف کے کھلنے کا انتظار ہے۔ مزار شریف

ایسے مواقع پر کھلتا ہے جب ان کے مزار کے پاس کوئی برا کام یا بُری بات ہو جائے۔ یہ بات معصوم رانو اچھی طرح جانتی ہے...... پھر وہ کیوں دولہے شاہ کے مزار کے کھلنے اور ان کے ہاتھ نکلنے کی منتظر ہے۔ ضرور کوئی ایسا کام ہوا ہے جو غلط ہے، جو بُرا ہے۔ رانو ضرور کسی ایسے حادثے کا شکار ہوئی ہے جس کے بعد عام طور پر لڑکیوں کی یہی حالت ہوتی ہے۔ ایسے میں ہی کوئی شریف لڑکی خود کو مرا ہوا تسلیم کرتی ہے لیکن یہاں بھی احمد ندیم قاسمی نے ایک سسپنس پھر بھی برقرار رکھا ہے کہ مظلوم تو ہے ظالم نہیں...... رانو کے پورے بیان میں اس کے ساتھ غلط فعل کرنے والے کا نہ کہیں نام ہے نہ ذکر...... وہ شخص کوئی بھی ہو سکتا ہے۔ کوئی زائر، کوئی خادم، کوئی آوارہ نوجوان...... کوئی بھی۔

لیکن احمد ندیم قاسمی معاملے کی گتھی سلجھانے کو ایک اور اشارہ دیتے ہیں۔ یہ اشارہ، پچھلے اشارے سے بھی زیادہ واضح ہے اور جو کہانی کو قاری کی گرفت میں لا دیتا ہے...... یہ واقعہ بھی رانو کی ماں کو ایک بوڑھی خادمہ نے بتایا:

> "عرس کے تیسرے دن سائیں حضرت شاہ مزار کی طرف آئے تھے تو تمہاری بدنصیب بیٹی نے مزار شریف پر سے گول گول لہریے کے پتھر اُٹھا کر جھولی میں بھر لیے تھے اور چیخ چیخ کر کہا تھا کہ سائیں! مزار شریف سے دست مبارک تو جب نکلے گا اگر تم ایک قدم بھی آگے بڑھے تو میں سائیں دولہے شاہ جی کے دیے ہوئے ان پتھروں سے تمہارا ناس کر دوں گی۔"

کم فہم سے کم فہم قاری کے لیے بھی اب کوئی گتھی الجھی نہیں رہتی۔ اب ظالم بھی نمودار ہو چکا ہے۔ یہ بات بالکل واضح ہو گئی ہے۔ لیکن احمد ندیم قاسمی کو ایسا لگنے لگا کہ کہانی زیادہ کھل گئی ہے اور فاعل، کا راز کھل گیا ہے تو یہ بات بھی قاسمی کو زیادہ اچھی نہیں لگی۔ انہیں لگا کہ ہمیں کسی بندے کے گناہوں پر سے پردہ اُٹھانے کا کیا حق ہے؟ بس پھر کیا تھا۔ قاسمی

نے کہانی کو ایک نیا رُخ دینے کی کوشش کی تا کہ قاری کا ذہن کچھ الجھ جائے۔اس نے رانو کی اس انتہائی نازک اور غم وغصہ کی حالت کو جن کے اثرات سے تعبیر کر دیا.....جن لوگوں نے بھی رانو کی اس کیفیت کو دیکھا،انہوں نے اوپری اثرات،جن کا قبضہ اور جنون کی حالت کی بات کہی۔یہی بات سائیں حضرت شاہ کے لیے ڈھال کا کام کر گئی اور وہ خود وظیفہ برائے دفیعہ میں مشغول ہو گئے۔کسی کو ان سے ملنے کی اجازت نہیں تھی۔حتیٰ کہ مظلوم،بے سہارا، لٹے پٹے والدین کو بھی یہ کہہ کر واپس کر دیا گیا کہ سائیں حضرت شاہ،رانو کے جن کے اتار کے لیے وظیفے میں مصروف ہیں۔شاہ جی کے خاندان کی اُن بیبیوں سے بھی ملنے کی کوشش کی گئی،جن کے زیر نگرانی رانو کو دیا گیا تھا تو انہیں وہاں بھی ایسا ہی جواب ملا کہ رانو کی حالت سے بیبیاں پہلے ہی بہت پریشان ہیں،انہیں زیادہ تکلیف دینا گناہ ہے.... عقیدت کی اندھی شاہراہوں کے مسافر،سیدھے سادے ماں باپ،بیٹی کو گھر لے آتے ہیں اور کچھ دن بعد بیٹی ملک عدم کو سدھار جاتی ہے۔باپ پر ایسے اثرات پڑتے ہیں کہ وہ بھی دیوانہ ہو جاتا ہے۔کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

'بین' رانو کی کہانی ضرور ہے لیکن حقیقتاً یہ کہانی رانو کی ماں اور کہانی کی راوی کی ہے۔ایک ماں کی کہانی۔ایک ایسی ماں کی کہانی،جسے بیٹی کی پیدائش پر،باپ کی اداسی کا سامنا کرنا پڑا۔ایک ایسی خوبصورت،نوخیز دوشیزہ کی ماں کی کہانی ہے،جس کے دل میں ہر لمحہ اپنی بیٹی کی عصمت وعزت کا خیال ہوتا ہے۔لیکن اس سے ایک ایسا عمل ہو جاتا ہے جس کے لیے وہ زندگی بھر 'بین' کرتی ہے۔اس کا عقیدہ،اس کا ایمان،اس کی بیٹی کی عزت وناموس کو ڈھانپ لیتا ہے۔اس کے ذہن میں بیٹی کا حسن اور جوانی کہیں نہیں ہوتی ہے۔ اس کے معصوم سے ذہن میں مذہبی درگاہوں اور مزاروں میں سفید پوش عیاروں اور مکاروں کی اصلی صورت نہیں تھی۔نہ صرف اصلی صورت نہیں تھی بلکہ اس نے ان باتوں کے بارے میں۔ایسے مقامات پر سنا بھی نہیں تھا اور اس ماں کی یہ بھول کہ وہ اپنی پھول سی بچی کو تین دن

کے عرس کے لیے، مزار پر چھوڑ گئی........ یہ بھول ایسی بھول ہے، جس کا کوئی کفارہ نہیں اور کچھ ہے تو صرف 'بین' بین بھی ایسا کہ بظاہر کچھ نظر نہ آئے۔ نہ رونا دھونا، سینہ کوبی، آہیں کراہیں۔ کوسنے...... ایسا کچھ بھی نہیں۔ بین ایسا کہ اپنے درد اور کرب کو لفظوں کے ذریعہ دوسروں میں منتقل کر دیا۔ پورے معاشرے، پوری دنیا اور پوری کائنات کو اپنے بین میں شریک کر کے ہی ایک ماں کا 'بین' صحیح سمت حاصل کر پایا۔

وحشی

'وحشی' ایک ضعیف العمر بوڑھی عورت کی کہانی ہے۔ کہانی میں خوداری کا مظاہرہ ہے۔ کہانی کا مرکزی کردار بڑھیا ہے۔ بڑھیا پنجاب کے دیہات کی ایک کسان عورت ہے۔ محنت کشی اس کا پیشہ ہے۔ غیرت اور خوداری اس کے مزاج کا حصہ ہے۔ وہ اپنے ایک رشتہ دار غوثیے کے ریڑھے پر اس کی سالی کو دیکھنے میو اسپتال آئی۔ غوثیے نے اس کو چار آنے دے کر واپس جانے کو کہا۔ غوثیے کو خود اسپتال میں رکنا ہے۔ بس کے انتظار میں کافی لوگ کھڑے ہیں۔ جیسے ہی بس آتی ہے بڑھیا دوسروں کو پیچھے کرتے ہوئے آگے آجاتی ہے۔ بس میں سوار ہو جاتی ہے۔ سواریوں سے بات چیت ہوتی رہتی ہے۔ کنڈکٹر کرایہ مانگتا ہے۔ بڑھیا چونی کی شکل میں چار آنے دیتی ہے۔ کنڈکٹر ساڑھے پانچ آنے مانگتا ہے۔ بس یہیں سے افسانہ قاری کو اپنی سخت گرفت میں لے لیتا ہے۔ بڑھیا کے پاس چونی کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہے۔ کنڈکٹر ٹکٹ کاٹ چکا ہے۔ مسئلہ سنگین ہو جاتا ہے۔ کنڈکٹر بڑھیا کو اتار دینے تک پر آمادہ ہے کہ اتنے میں کسی چودھری نے باقی کے چھ پیسے کنڈکٹر کو دے کر معاملہ رفع دفع کر دیا۔ لیکن جب یہ بات بڑھیا کے علم میں آتی ہے تو وہ خوب پھولے ہوئے غبارے کی مانند پھول کر پھٹ پڑتی ہے۔ پوری بس میں سناٹا ہے۔ بڑھیا چودھری کو خوب سناتی ہے اور کنڈکٹر سے بس روکنے کو کہتی ہے۔ بس رکتے ہی وہ بغیر اِدھر اُدھر دیکھے سیدھے دھڑام سے بس سے باہر کود جاتی ہے.... کہانی ختم ہو جاتی ہے۔

'وحشی' احمد ندیم قاسمی کی ایک مختصر کہانی ہے۔ کہانی کیا ہے ایک جہان ہے۔ جہاں

زندگی آباد ہے۔ پوری کہانی بس کے اندر ارتقا پذیر ہوتی ہے......احمد ندیم قاسمی بڑی فن کاری سے کردار ڈھالتے ہیں۔بس کا ماحول حقیقی ہے۔جس طرح آج بڑے شہروں میں بسوں کے لیے قطاریں لگتی ہیں اور Ladies First کا خیال رکھا جاتا ہے۔ٹھیک اُسی طرح یہاں بھی عورتوں کو اوّلیت دی جاتی ہے۔کہانی کا مرکزی کردار، بڑھیا پوری بس کی توجہ کا مرکز بن جاتی ہے۔پہلے تو وہ خالص دیہاتی انداز میں کنڈکٹر کے ''پہلے عورتیں'' کہنے اور اُسے بس میں چڑھنے میں مدد اور سیٹ فراہم کرنے پر اُسے اس انداز میں نوازتی ہے......یہیں قاری سے بڑھیا کا تعارف ہوتا ہے اور وہ بڑھیا کے مزاج سے واقف ہونے لگتا ہے :

> ''بڑھیا نے سر پر چادر اُٹھا کر بالوں پر ہاتھ پھیرا۔پھر چادر کے ایک پلّو کو مٹھی میں پکڑ لیا اور دورویہ ہجوم پر فاتحانہ نظر ڈال کر کنڈکٹر سے کہنے لگی۔
>
> ''تیری ماں نے تجھے بسم اللہ پڑھ کر جنا ہے لڑکے۔''
>
> ''چل آ بھی مائی'' کنڈکٹر نے شرما کر کہا۔
>
> ''رستہ تو میں ویسے بھی بنا لیتی۔آدھا تو بنا بھی لیا تھا پر تو نے جو بات کہی ہے وہ ہزار روپے کی ہے۔''

بڑھیا نے جس انداز میں گفتگو شروع کی۔اس سے بس کی سواریوں میں اس کی امیج، گاؤں دیہات کی ایسی بزرگ کی بن جاتی ہے جو مغلظات کا بے دھڑک استعمال کرتی ہیں۔بس کے اندر بڑھیا کی ہم سفر عورتوں کا حُلیہ بھی افسانہ نگار نے عمدگی سے پیش کیا ہے۔ بڑھیا کی برابر والی نشست پر ایک گوری چٹی عورت براجمان ہے وہ کھڑکی والی سیٹ پر ہے۔اس نے دودھیا رنگ کی صاف ستھری ساڑی پہن رکھی ہے۔سنہری فریم کی عینک اور ہاتھ میں سفید چمڑے کا پرس ہے۔وہ کھڑکی سے باہر دیکھے جا رہی ہے۔بڑھیا بھی پہلے باہر دیکھتی ہے پھر آنکھیں ملتی ہے اور گوری چٹی عورت کی طرف دیکھتی ہے۔اچانک بڑھیا نے

اپنی شہادت کی انگلی، عورت کے گھٹنے پر بجائی۔ عورت نے جب بڑھیا کی طرف دیکھا تو بڑھیا بولی :

''چکرآ جائے گا باہر مت دیکھو''

''گوری چٹی عورت مسکرائی اور بولی ''مجھے چکر نہیں آتا''

''مجھے تو آ گیا تھا'' بڑھیا بولی۔

''تمہیں آ گیا تھا تو تم باہر مت دیکھو، مجھے نہیں آتا اس لیے میں تو دیکھوں گی۔'' عورت نے کہا اور بڑھیا نے پوچھا۔

''تو کیا تم باہر نہیں دیکھو گی تو تمہیں چکر آ جائے گا؟''

بظاہر بڑی عام سی گفتگو ہے۔ لیکن بڑھیا کے مزاج کی غماز ہے۔ عام طور پر ہم لوگ وہ حرکات کر رہے ہوتے ہیں، جن کے نہ کرنے سے دوسروں کو نقصان نہیں تو خود کو راحت بھی نہیں ملتی۔ بڑھیا اور گوری چٹی عورت کے کردار اپنی اپنی جگہ صحیح ہیں۔ دراصل یہ ضمنی کردار بڑھیا کے کردار کو پختگی عطا کرتے ہیں۔ بس کے اندر بڑھیا کے سلوک اور برتاؤ سے زیادہ تر مسافروں کی نظر میں بڑھیا کی عجیب سی امیج بن جاتی ہے.... بس میں اس کی اگلی سیٹ پر ایک عورت بیٹھی ہے، اُس نے بالوں میں زرد رنگ کا ایک پھول سجا رکھا ہے۔ یہاں پھر بڑھیا کی حس مزاح پھڑک اٹھتی ہے اور اپنے برابر والی سیٹ کی عورت سے وہ پھر الجھ جاتی ہے..... ایک بار پھر وہ اس عورت کا گھٹنا بجا کر رازدارانہ لہجے میں کہتی ہے :

''یہ پھول اصلی ہے کہ نقلی؟''

''نقلی ہے!'' عورت بولی۔

''نقلی ہے تو سونے کا ہوگا۔'' بڑھیا نے رائے ظاہر کی۔

''رنگ تو سونے کا سا ہے'' عورت نے کہا۔

''مجھے تو اصلی لگتا ہے۔ کسی جھاڑی سے اُتارا ہے'' بڑھیا بولی۔

''تو پھر اصلی ہوگا'' عورت نے کھڑکی سے باہر دیکھتے ہوئے کہا۔''

افسانے کے یہ جملے جہاں بڑھیا کے مزاج کی عکاسی کرتے ہیں۔ وہیں عورت کی فطرت بھی ظاہر کرتے ہیں۔ عورتیں سفر میں ہوں یا حضر میں، دوسری عورتوں کے لباس اور زیور وغیرہ کا ذکر ضرور کرتی ہیں۔ دوسروں کے اچھے لباس اور زیور کو کم تر، قرار دینا اور اپنے بے کار اور خراب کو اس سے بہتر قرار دینا، ہر عورت کا فرض ہے۔ یہاں بڑھیا نے پھول کے اصلی اور نقلی دونوں ہونے کی اہمیت الگ الگ بتادی ہے لیکن اُسے کم تر قرار دیتے ہوئے۔ یہی نہیں وہ اُسی عورت سے ایک بار پھر الجھ جاتی ہے۔ اس بار کی گفتگو دیکھیں :

''سنو'' بڑھیا نے کہا۔

''کیا ہے؟'' عورت نے پھر سے بھنویں سکیڑ لیں۔

''لیڈی ہو؟'' بڑھیا نے سوال کیا۔

''کیا؟'' عورت نے جیسے بُرا مان کر پوچھا۔

''ہسپتال کی لیڈی ہو؟'' بڑھیا نے وضاحت کی

''نہیں!'' عورت بولی

''تو پھر کیا ہو؟''

''کیا؟''

''کیا کرتی ہو؟''

''کچھ نہیں کرتی''

''کچھ تو ضرور کرتی ہو'' بڑھیا نے دائیں بائیں سر ہلا کر کہا:

ان جملوں سے بڑھیا کا کردار مزید مشکوک اور عجیب وغریب ہونے لگتا ہے۔ ایک بار جب بڑھیا پوچھتی ہے ''لیڈی ہو'' تو گوری عورت کے حیرت و استعجاب بھرے ''کیا؟'' کے ساتھ قاری بھی شریک ہو جاتا ہے۔ اُسے بھی شاک لگتا ہے۔ لیکن اگلے ہی پل، افسانہ نگار رُخ بدلتے ہوئے اُسے اسپتال کی لیڈی میں بدل دیتا ہے...... لیکن پھر بھی بات واضح نہیں ہوتی۔ گوری میم، بڑھیا کے لیے ایک راز ہی بنی رہتی ہے۔ بڑھیا

اسے کریدتی رہتی ہے.... مگر کچھ حاصل نہیں ہوتا۔اس کے برعکس بڑھیا کا کردار جواب تک پوری بس کے لیے، معمہ اور نمونہ بنا ہوا تھا، اچانک ایک عجیب شخصیت کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ وہ کنڈکٹر سے چھ آنے پر بحث کرتی ہے۔ دراصل اس کے پاس چار آنے ہی ہوتے ہیں اور والٹن تک کا کرایہ ساڑھے پانچ آنے ہیں۔ کنڈکٹر ٹکٹ کاٹ چکا ہے۔ بڑھیا کے پاس پیسے نہیں ہیں۔ایسے میں بڑھیا کا کردار، کبھی مشکوک، کبھی ہنسی مذاق کا موضوع، کبھی حیرت کا باعث تو کبھی قابل رحم بن جاتا ہے.... کنڈکٹر شروع میں بڑھیا کی باتوں کو مذاق میں لیتا ہے :

"کہاں جاؤ گی؟" کنڈکٹر نے پوچھا

"گھر جاؤں گی بیٹا" بڑھیا بڑے پیار سے بولی۔ کنڈکٹر زور سے ہنسا۔ گوری چٹی عورت بھی بڑھیا کی طرف دیکھ کر مسکرانے لگی۔

کنڈکٹر نے جیسے تمام مسافروں کو مخاطب کر کے کہا۔

"میں نے مائی سے پوچھا کہاں جاؤ گی۔ بولی۔ گھر جاؤں گی۔" اب کے مسافروں نے بھی کنڈکٹر کے قہقہے کا ساتھ دیا۔"

کنڈکٹر کا مذاق، اس وقت سنجیدگی اختیار کر لیتا ہے جب بڑھیا کسی طور باقی کرایہ نہیں دیتی اور کہتی ہے کہ اس کے بھتیجے غوثیے نے اُسے چار آنے ہی دیے تھے...... کنڈکٹر کبھی سرکار کو کوستا ہے کبھی مسافروں کو اپنے غصے میں شریک کر لیتا ہے....... لیکن جب بڑھیا کہتی ہے کہ تم ساڑھے پانچ آنے میں ان نرم نرم گدے والی سیٹوں پر بٹھاتے ہو، میں نیچے ہی بیٹھ جاؤں گی، تو کنڈکٹر کا غصہ مزید بڑھ جاتا ہے :

"نہیں مائی" کنڈکٹر نے تنگ آکر کہا۔ "سب سواریوں کے نیچے ایسے ہی گدے ہیں۔"

بڑھیا نے حیران ہو کر پوچھا۔ "تو پھر میں کیا کروں؟"

"ڈیڑھ آنہ اور نکالو" کنڈکٹر بولا۔

''کہاں سے نکالوں؟'' وہ بولی۔ ''بتا جو رہی ہوں کہ میں گھر سے خالی ہاتھ آگئی تھی۔ یہ چونی بھی غوشیے نے دی ہے۔ کل اُسے لوٹا دوں گی۔''

بس کے اندر کا درجہ حرارت تبدیل ہونے لگتا ہے۔ بڑھیا کی معصومیت، حق گوئی اور فطری انداز بتا رہا ہے کہ وہ قصوروار نہیں ہے..... لگتا ہے وہ یا تو پہلی بار سفر کر رہی ہے یا پھر بہت زمانے بعد سفر کر رہی ہے...... اور اُسے کرایہ کا علم نہیں ہے، نا ہی اس کے بھتیجے غوشیے کو کرایہ کا صحیح علم ہے۔ قاری کی ہمدردی اور انسیت بڑھیا کے ساتھ ہو لیتی ہے۔ لیکن کنڈکٹر کا غصہ بتدریج ساتویں آسمان پر پہنچنے لگتا ہے، جو کہ عین فطری ہے۔ ٹکٹ وہ کاٹ چکا ہے۔ اب سوائے چھ پیسوں کی بھرپائی کے اور کوئی راستہ ہی نہیں...... یا پھر وہ بڑھیا کو کہیں بھی اُتار دے......، اچانک بس میں ایک ایسا واقعہ پیش آیا کہ بس کا درجہ حرارت اُچھال کھا گیا۔ بڑھیا کے آگے، بالوں میں پھول سجا کر بیٹھی عورت نے پلٹ کر جو جملہ کہا وہ بہت سخت تھا۔ اس کے جواب میں بڑھیا پھٹ پڑی :

''ایسیوں کی تلاشی لینی چاہیے۔ ان کی جیبیں اکنیوں دونیوں سے بھری ہوتی ہیں۔'' بڑھیا اس کے سر کے اوپر چیخ اُٹھی۔

''کیا تو میرے بیٹے کی گھر والی ہے کہ تجھے میری جیبوں کا حال بھی معلوم ہے۔ سر میں کوڑی کا پھول لگا لینے سے بھیجے میں عقل نہیں بھر جاتی بی رانی۔'' پھول والی عورت دانت کچکچا کر رہ گئی۔

ابھی بڑھیا کا غصہ کم بھی نہیں ہوا تھا۔ کہ بس میں پھر ایک آواز اُبھری :

''عجیب وحشی عورت ہے'' کسی کی آواز آئی۔

''یہ کون بولا؟'' بڑھیا نے پلٹ کر بس کے آخری سرے تک نظریں دوڑائیں۔

''ذرا ایک بار پھر بولے کہ میں اس کی زبان یوں لمبی لمبی کھینچ کر

کھڑکی سے باہر پھینک دوں۔''

پوری بس میں موت کی سی خاموشی طاری ہوگئی۔کہانی عجیب موڑ پر آ گئی۔قاری شش و پنج میں مبتلا، تماشائی بنا کھڑا رہ جاتا ہے۔کبھی وہ بڑھیا کو اکنیاں اور دونیاں چرانے والی شاطر، عیار اور مکار عورت سمجھنے لگتا ہے.....کبھی بدزبان عورت اور کبھی حالات کی ماری ہوئی بے چاری عورت۔قاری ابھی کسی حتمی فیصلے پر پہنچ بھی نہیں پاتا ہے کہ کہانی میں طوفان کے بعد کی سی خاموشی اور اس کے بعد حالات معمول پر آ جاتے ہیں۔سب کچھ ٹھیک ہو جاتا ہے۔کنڈکٹر بھی خوش ہے۔دوسرے مسافروں کے ٹکٹ بنا رہا ہے۔بڑھیا بھی حیران ہے.....وہ کنڈکٹر سے پوچھے بغیر باز نہیں آتی...اور اپنے دیرینہ لب ولہجہ میں ہنسی مذاق کے ساتھ کنڈکٹر سے کہتی ہے کہ جب تجھے ایسے ہی ماننا تھا تو اتنا چکر کیوں چلایا.....کنڈکٹر کہتا ہے مائی حساب تو چھ پیسے کے بعد ہی پورا ہوا ہے اور چھ پیسے سفید پوش بزرگ، چودھری نے دیے ہیں۔کنڈکٹر کی زبانی یہ سننا تھا کہ مانو زلزلہ آ گیا ہو۔زمین لرزنے لگی ہو اور آسمان تہہ و بالا ہوا چاہتا ہو۔بڑھیا غصہ میں سرخ کنڈکٹر سے پوچھتی ہے:

''کیوں دیے ہیں؟'' بڑھیا نے حیران ہو کر پوچھا۔

''کنڈکٹر بولا....''ترس کھا کر دیے۔'' بڑھیا۔اُٹھنے کی کوشش میں سیٹ پر گر پڑی۔

''کس پر ترس کھایا؟'' وہ چلائی۔

''تم پر اور کس پر۔'' کنڈکٹر بولا۔بڑھیا بھڑک کر اُٹھی اور چیخ کر بولی۔

''ذرا میں بھی تو دیکھوں اپنے ترس کھانے والے کو۔''

کہانی کا رُخ گھوم جاتا ہے.......پوری بس میں ایک بار پھر سناٹا چھا جاتا ہے۔اب تک بس کے زیادہ تر مسافر بڑھیا کے متعلق جو رائے قائم کر چکے تھے کہ بڑھیا وحشی ہے۔بدزبان ہے، غریب ہے، وہ سب حیرت میں پڑ گئے تھے۔قاری بھی متحیر سا کھڑا رہ جاتا

ہے...... بڑھیا کے اندر کا خودار انسان اچانک باہر آجاتا ہے......اور اس کو یہ بات انتہائی تکلیف دہ لگتی ہے کہ اس کے اوپر رحم کیا گیا ہے...... بڑھیا کا ذہنی تناؤ اچانک بڑھ جاتا ہے۔ وہ اپنے اوپر رحم کرنے والے پر برس پڑتی ہے...... بڑھیا کے آخری جملے کہانی کی جان ہیں..... یہاں کہانی ایک بڑھیا کی نہیں رہ جاتی بلکہ وہ ہر اس شخص کی کہانی بن جاتی ہے جو خودار ہے اور ہر قیمت پر اپنی خوداری کو محفوظ رکھنا چاہتا ہے :

> ''یہ چھ پیسے کیا تیری جیب میں کود رہے تھے کہ تو نے ترس کھا کر میری طرف یوں پھینک دیے جیسے کتے کی طرف ہڈی پھینکی جاتی ہے۔'' سفید پوش بزرگ کا رنگ مٹی کا سا ہو گیا اور بڑھیا بولتی رہی۔ ارے بخی داتا کہیں کے تو مجھ پر ترس کھاتا ہے۔ جس نے ساٹھ ستر سال دھرتی میں بیج ڈال کر پودوں کے اُگنے اور خوشوں کے پکنے کے انتظار میں کاٹ دیے ہیں۔ تو ان ہاتھوں پر چھ پیسے رکھ رہا ہے۔ جنھوں نے اتنی مٹی کھودی ہے کہ اکٹھی ہو تو پہاڑ بن جائے اور تو مجھ پر ترس کھاتا ہے؟ کیا تیرے گھر میں تیری کوئی ماں بہن نہیں ہے ترس کھانے کے لیے؟ کوئی اندھا فقیر نہیں ملا تجھے رستے میں؟ شرم نہیں آئی تجھے ایک کسان عورت پر ترس کھاتے ہوئے۔''
>
> پھر وہ کنڈکٹر کی طرف پلٹی ''یہ چھ پیسے جو اس نے مجھ پر تھوکے ہیں اسے واپس دے دو اور مجھے یہیں اُتار دے۔ میں پیدل چلی جاؤں گی۔ مجھے پیدل چلنا آتا ہے۔''

بڑھیا کے اندر کی خود اعتمادی، خوداری کی حفاظت کی خاطر عود کر آتی ہے۔ وہ نہ صرف رحم کھانے والے کو اس کی اوقات یاد دلاتی ہے بلکہ ایک کسان عورت کے عزم و استقلال اور محنت و مشقت کی داستان بھی سناتی ہے....جو اپنی خوداری کے عوض کچھ بھی برداشت نہیں کرتی...... جو زندہ رہتی ہے تو عزت سے ورنہ خود کو مٹا دینا بہتر سمجھتی ہے۔

کہانی اسی انجام پر ختم ہو جاتی تو بھی مکمل، بھر پور اور وحدتِ تاثر والی ہوتی اور اپنے تاثر اور اثر پذیری میں قطعی کم نہ ہوتی، بلکہ ایسا کر کے احمد ندیم قاسمی چیخوف کے انداز کی تقلید کرتے۔ شاید اسی لیے احمد ندیم قاسمی نے اپنی ہیروئن کو مزید استحکام عطا کیا۔ وہ قاری کو بڑھیا کے قول کو فعل میں تبدیل ہوتا ہوا بھی دکھانا چاہتے ہیں۔ اسی لیے کہانی کچھ اور آگے بڑھتی ہے۔ بڑھیا بس کے رکتے ہی سیڑھیوں کی پرواہ کیے بغیر دروازے میں سے نکل جاتی ہے۔ انجام، باہر سڑک پر گر پڑتی ہے۔ لیکن اُٹھ کر اپنے کپڑے جھاڑتی ہے اور ناقابل یقین تیزی سے والٹن کی طرف جانے لگتی ہے..... بس میں سے کسی کی آواز آتی ہے ''عجیب وحشی عورت ہے'' اور کہانی ختم ہو جاتی ہے...... قاری حیرت و استعجاب کے سمندر میں غرق ہو جاتا ہے، کہ آخر وہ عورت خودداری کی مثال تھی، کسان عورت کا نمونہ تھی یا پھر حقیقتاً وحشی؟

پوری کہانی میں بڑھیا کو تین مختلف لوگوں نے تین مختلف مواقع پر وحشی کہا ہے؟ پہلی بار، جب بڑھیا بس میں چڑھنے کے لیے راستہ بناتی ہے تو بڑھیا کی کہنی کی ضرب سہنے کے بعد ایک شخص نے کہا تھا۔ دوسری بار اُس وقت بس کے پیچھے سے کسی نے یہ جملہ اُچھالا تھا، جب بڑھیا پھول والی عورت کو طیش میں ڈانٹ کر چپ ہوئی تھی اور تیسری اور آخری بار کہانی کے اختتام پر بس میں سے کسی نے بالکل وہی جملہ اُچھالا.... قاری کہانی کے نام سے اختتام تک اسی الجھن میں گرفتار رہتا ہے کہ پوری کہانی میں کون وحشی ہے؟ کہانی کا مرکزی کردار بڑھیا...... بس کا کنڈکٹر..... پھول والی عورت..... یا پھر بڑھیا پر ترس کھانے والا سفید بزرگ..... یا پھر بس کے خاموش تماشائی..... یا پھر ہمارا سماجی نظام..... جو کسی ایک شخص پر ہوتے ہوئے ظلم کے دوران مختلف طرح کے، تاثرات پیش کرتا ہے۔ مظلوم کی مدد کے بجائے زیادہ تر ظالم کے طرف دار ہو جاتے ہیں اور یہ بھی نہیں تو مظلوم کے حق میں خاموش رہنے کے بجائے مظلوم کے خلاف ماحول بناتے ہیں۔ پوری کہانی میں تینوں بار ''عجیب وحشی عورت ہے'' جملے کی تکرار اور مختلف ایسے لوگوں کی زبان سے ادائیگی، جن کی کوئی شناخت نہیں ہے کیا ظاہر کرتی ہے۔ آواز کا بغیر شناخت کے آنا کیا ہے۔ وہ بھیڑ ہے۔ عوام

ہے۔ ہمارا سماجی نظام ہے جس کا کوئی سر پیر نہیں۔ جو ہمیشہ طاقت ور کے ساتھ ہوتا ہے۔

ایسا ہی ایک جملہ اس وقت تیر کی طرح سامنے آتا ہے جب بڑھیا اپنے رحم کرنے والے کو اور سماج کو اپنی حقیقت اور ان کی اوقات یاد دلا رہی تھی۔ ''لیجئے، یہ ہے بھلائی کا زمانہ'' واقعی احمد ندیم قاسمی نے کہانی میں حقیقت نگاری کی عمدہ مثال پیش کی ہے۔ بھیڑ میں یہی ہوتا ہے۔ کسی کی جان پر بنی ہوتی ہے اور کسی کی دلگی کا باعث ہوتی ہے۔

کہانی کی سب سے بڑی خوبی اس کا عنوان، جو قاری کو سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ کہانی میں وحشی کون ہے؟ کیا وہ عورت وحشی ہے جو اپنی عزت و وقار، خودداری و عزم و ہمت کو سر اُٹھا کر قائم رکھنا چاہتی ہے جو کسی کی بھیک نہیں چاہتی۔ جو چھ پیسے کے بدلے پیدل چلنا پسند کرتی ہے۔ جو سماج کو للکارتی ہے.....عورت کا مرتبہ، اس کی خودداری، خود اعتمادی اور بلند ہمتی یاد دلاتی ہے..... یا پھر سماج کا وہ نظام وحشی ہے جس نے ہم سب کو موقع پرست اور مفاد پرست بنا دیا ہے۔ جس شخص پر گزرتی ہے وہی اس کا اکیلا حصہ دار ہوتا ہے۔ باقی لوگ مزے لیتے ہیں.....ظالم کا ساتھ دیتے ہیں، یا مظلوم کے خلاف حرکات و سکنات کرتے ہیں، جملے بازیاں کرتے ہیں۔ یہ کہانی ہمیں یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ ہم اپنے اندر جھانک کر دیکھیں کہ کیا ہم وحشی تو نہیں۔؟

بابانور

احمد ندیم قاسمی اردو افسانے کے ایک ستون کی حیثیت رکھتے ہیں۔ آپ نے اپنے تقریباً 70 سالہ ادبی سفر میں صدہا افسانے تخلیق کیے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی اردو کے ان معدودے چند افسانہ نگاروں میں شمار ہوتے ہیں جنہوں نے بہت زیادہ اور اچھے افسانے اردو کو دیے۔ موضوع کے اعتبار سے بھی قاسمی کسی افسانہ نگار سے کم نہیں۔ ان کے افسانوں میں موضوعات کی بوقلمونی ملتی ہے۔ زندگی کے مختلف رنگ عشق، محبت، ہوس، جنسیت، انسانی فطرت، دیہات کی زندگی، شہر کا ترقی یافتہ ماحول، جاگیردارانہ نظام، جمہوریت، آمریت، فسادوخوں ریزی، تباہ کار جنگیں، قحط سالی، دانے دانے کو ترستی زندگی، بھوک وافلاس، نعرہ انقلاب، امن وآشتی، انسان کی تنہائی، ملک کی تقسیم، ہجرت، بے گھری اور بے سامانی، سفر در سفر، بدلتے حالات، مغربی زبان وتہذیب، کاغلبہ، ہند و پاک کشیدگی، عالمی سطح پر دومراکز کی بالادستی، ایک مرکز کا زوال، ویت نام، صومالیہ، ایران، عراق، افغانستان، ہیروشیما اور ناگاساکی کو چھوٹا ثابت کرتا نائن الیون۔ غرض احمد ندیم قاسمی کے افسانے جہاں موضوعات کے سمندر کا احاطہ کرتے ہیں وہیں انسانی زندگی کو کروٹ کروٹ پیش کرتے ہیں۔

'بابونور' احمد ندیم قاسمی کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ جنگ کی ہولناکیوں پر احمد ندیم قاسمی نے کئی افسانے قلم بند کیے ہیں۔ بابونور میں قاسمی نے جہاں

جنگ کی تباہ کاری کو عمدگی سے افسانہ کیا ہے وہیں انسانی نفسیات اور دیہات کی زندگی کو فنکارانہ طریقے سے کینوس پر اتارا ہے۔ افسانہ پڑھ کر افسانے کے مرکزی کردار 'بابا نور' سے قاری کی ایسی وابستگی استوار ہوتی ہے کہ قاری خود کو بابا نور سمجھنے لگتا ہے۔ بابا نور کا دکھ، ہر انسان کا دکھ بن جاتا ہے۔ پورے معاشرے کی تکلیف بن جاتا ہے یہاں احمد ندیم قاسمی نے کردار نگاری کا بھی اعلیٰ نمونہ پیش کیا ہے۔ 'بابا نور کی شکل میں ایک ایسے جیتے جاگتے بوڑھے شخص کی تخلیق کی ہے کہ وہ گوشت پوست کا زندہ ضعیف لاغر، بے بس، کمزور، بے سہارا فرد نظر آتا ہے۔ اس مختصر سے بمشکل ۳ صفحے کے افسانے میں احمد ندیم قاسمی نے 'بابا نور' کا ایسا کردار تخلیق کیا ہے جو اردو افسانے کے بہترین کرداروں میں شمار کیے جانے کا مستحق ہے۔ احمد ندیم قاسمی 'بابا نور' کا حلیہ، قدوقامت کچھ اس انداز میں پیش کرتے ہیں۔

> "بابا نور کا سارا لباس دھلے ہوئے سفید کھدر کا تھا۔ سر پر کھدر کی ٹوپی تھی جو سر کے بالوں کی سفیدی کی وجہ سے گردن تک چڑھی ہوئی معلوم ہوتی تھی۔ اس کی سفید داڑھی کے بال تازہ تازہ کنگھی کی وجہ سے خاص ترتیب سے اس کے سینے پر پھیلے ہوئے تھے گورے رنگ میں زردی نمایاں تھی۔ چھوٹی چھوٹی آنکھوں کی پتلیاں اتنی سیاہ تھیں کہ بالکل مصنوعی معلوم ہوتی تھیں۔ لباس بالوں اور جلد کی اتنی بہت سی سفیدی میں یہ دو کالے بھونرا نقطے بہت اجنبی سے لگتے ہیں۔ لیکن یہی اجنبیت بابا نور کے چہرے پر بچپنے کی سی کیفیت طاری رکھتی تھی۔ بابا نور کے کندھے پر سفید کھدر کا ایک رومال تھا جو لوگوں کے ہجوم سے لے کر مسجد کی محراب تک تین چار بار کندھا بدل چکا تھا۔

"بابا نور" میں مرکزی کردار کا حلیہ ظاہر کرتا ہے کہ 'بابا نور' ایک سفید پوش، شریف اور عزت دار ضعیف شخص ہے۔ لیکن کردار کے نام کی طرح واقعی پاکیزگی اور تقدس کا ایک نو

ر، بابا نور کے چہرے اور پورے جسم سے پھوٹتا ہوا دکھائی دیتا ہے، گاؤں کے بزرگوں اور بڑوں کا بابا نور کے تئیں احترام اور تکریم ثابت کرتا ہے کہ بابا نور، گاؤں کا شریف اور عزت دار بزرگ ہے۔

کہانی میں بابا نور کا گاؤں کے دوسروں لوگوں کے تئیں رویہ اور برتاؤ، اس کے سراپا نور ہونے پر دال ہے۔ مثلاً جب گاؤں کے بچے 'بابا نور' کے پیچھے ہو لیتے ہیں۔ مذاق اڑاتے ہیں ہنستے ہیں اور گاؤں کے بڑے انہیں ڈانٹتے ہیں تو بابا نور، انہیں ڈانٹنے پر ٹوکتا ہے۔

''ڈاک خانے چلے بابا نور؟''

دکان کے دروازے پر کھڑے ایک نوجوان نے پوچھا۔

''ہاں بیٹا۔ جیتے رہو۔'' بابا نور نے جواب دیا

پاس ہی ایک بچہ کھڑا تھا۔ تڑاک سے تالی بجا کر چل دیا

''آہاہا۔ بابا نور ڈاک خانے چلا ہے۔؟'

''بھاگ جا یہاں سے'' نوجوان نے بچے کو گھڑکا۔

اور بابا نور جو کچھ دور گیا تھا۔ پلٹ کر بولا۔

''ڈانٹتے کیوں کو ہو بچے کو۔ ٹھیک ہی تو کہتا ہے ڈاک خانے ہی تو جا رہا ہوں۔''

بابا نور کا یہ جواب دو باتیں ثابت کرتا ہے ایک تو بابا نور کی بچوں سے محبت، دوسرے ان کے دل کی سادگی اور رحم دلی۔ بابا نور کا یہ رویہ کہانی میں کئی جگہ سامنے آتا ہے۔ وہ کھیتوں میں گھاس کاٹتی دوشیزہ کی پھرتی اور چابکدستی کو بھی نظر انداز نہیں کرتا۔ وہ اس کے فن کی تعریف کرتا ہے۔ اس کے پاس بیٹھے باپ سے بھی اس کی بیٹی کی تعریف کرتا ہے اور جب وہ کسان لڑکی اسے لسی پلاتی ہے تو اسے دعائیں بھی دیتا ہے۔

''بابا نور نے ایک ہی سانس میں سارا کٹورا پی کر رومال سے ہونٹ
صاف کیے اور بولا۔''تیرا نصیبہ اسی لسّی کی طرح صاف ستھرا
ہو بیٹا''۔

بابا نور کا کردار سیدھا، سچا، رحمدل، عیاریوں سے پاک کردار ہے۔لیکن کہانی اپنی ابتدا ہی سے قاری کو گہری فکر میں مبتلا کر دیتی ہے کہ بابا نور ڈاک خانے کیوں جاتا ہے؟ قاری کی یہ فکر ہی اسے بابا نور کے ساتھ ساتھ گاؤں کے بچوں، مسجد، کھیت، پگڈنڈیوں، مینڈوں، کسانوں، دوشیزہ کسان، لسّی، کراچی کی ترقی، لام، وغیرہ سے گذار کر ڈاک خانے کے منشی تک پہنچا دیتی ہے۔ڈاک خانے کا منشی روز کی طرح بیٹھا اپنا کام کر رہا ہے۔اردگرد کے لوگوں کو کراچی اور لام کی باتیں بتا رہا ہے کہ اچانک اس کی نظر بابا نور پر پڑ جاتی ہے۔ مدرسے کے برآمدے میں موجود ہر شخص کو جیسے سانپ سونگھ جاتا ہے۔قاری بھی حیران، جامد وساکت کھڑا ہو جاتا ہے۔''بابا نور'' روزمرہ کا گھسا پٹا سوال دہراتا ہے، اور منشی اس کا وہی جواب دیتا ہے جو وہ گذشتہ دس برسوں سے دے رہا ہے۔

''ڈاک آ گئی منشی جی؟''
''آ گئی بابا'' منشی نے جواب دیا۔
''میرے بیٹے کی چٹھی تو نہیں آئی؟'' بابا نے پوچھا
''نہیں بابا'' منشی بولا۔

بابا نور چپ واپس چلا گیا۔

رٹا رٹایا جواب ''نہیں بابا'' سن کر بابا نور ہمیشہ کی طرح واپسی کے سفر پر چل پڑتا ہے لیکن بابا نور کے ساتھ ڈاک خانے جانے کا راز جاننے کے اشتیاق میں گاؤں اور کھیت کی دھول چھانتا ہوا قاری لوٹنے کو تیار نہیں ہے۔وہ اس راز کے افشا ہونے کا منتظر۔منشی جی اور وہاں موجود لوگوں کے چہروں کی طرف دیکھتے ہوئے سوالیہ نشان بن جاتا ہے۔اور

بالآخر قاری کو بابا نور کے ڈاک خانے جانے کا راز معلوم ہو جاتا ہے۔

"آج دس سال سے بابا نور اسی طرح آ رہا ہے۔ یہی سوال پوچھتا
ہے اور یہی جواب لے کر چلا جاتا ہے، بے چارے کو یاد ہی نہیں رہا
کہ سرکار کی وہ چٹھی بھی تو میں نے ہی اسے پڑھ کر سنائی تھی جس میں
خبر آئی تھی کہ اس کا بیٹا برما میں بم کے
گولے کا شکار ہو گیا۔ جب سے وہ پاگل سا ہو گیا ہے۔"

قاری بابا نور کے روز ڈاک خانے جانے کے راز سے واقف ہوتا ہے تو اسے بابا نور سے نہ صرف گہری ہمدردی ہو جاتی ہے بلکہ وہ بابا نور کو اپنا سمجھنے لگتا ہے اور جنگ کے ہولناکی، تباہی و بربادی چشمِ زدن میں اس کی آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ ہمدردی کا جذبہ شدت اختیار کرتے کرتے درد میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ اور قاری خود کو بابا نور سمجھنے لگتا ہے۔ جنگ میں کام آجانے والے نوجوان۔ ان کے دکھ میں پاگل ہوتے سماج کے بزرگ، یہ سب قاری کے ذہن کو اتنا متاثر کرتے ہیں کہ بابا نور، کہانی سے نکل کر قاری اور پھر پورے سماج کے لوگوں کے اندر داخل ہو جاتا ہے۔ کہانی کا آخری جملہ کہانی کی ترسیل اسی طرح کرتا ہے۔

"پر خدا کی قسم ہے دوستو کے اگر آج کے بعد وہ پھر بھی میرے پاس
یہی پوچھنے آیا تو مجھے بھی پاگل کر جائے گا۔"

احمد ندیم قاسمی نے مختصر کہانیاں بہت کم لکھی ہیں۔ "بابا نور" ان کی بہت چھوٹی، معیاری اور بہترین کہانیوں میں سے ایک ہے۔ اس کہانی میں قاسمی نے منٹو کی طرح فنی چابکدستی سے کام لیا۔ کہانی ایک بابا نور کے ذریعہ سینکڑوں بابا نور، کا قصہ کہہ جاتی ہے۔ کہانی کا اختتام قاری کو غور و فکر کی دعوت دیتا ہے۔ اور یہ طریقہ ترقی پسند افسانے کے زمرے میں بھی آتا ہے۔ اس کہانی میں ترقی پسند افسانے کے لوازم بھی موجود ہیں۔ جنگ

کی ہولناکیوں کی عکاسی سماج اور معاشرے کے دکھ درد کا بیان، سب کچھ ایک چھوٹی سی کہانی میں موجود ہے۔ قاسمی کی فنکاری یہ ہے کہ منٹو جس طرح فسادات کی منظر کشی کیے بغیر، اس کی دہشت اور ظلم وستم کو شدت کے ساتھ قاری کے ذہن میں اتار دیا تھا اسی طرح جنگ کے مناظر کی منظر کشی یا اس کا ذکر کیے بغیر اس کی تباہی اور ہولناکی کو قاری کے ذہن کا حصہ بنا دیا۔

احمد ندیم قاسمی نے انسانی نفسیات کو بھی کہانی میں عمدگی سے پیش کیا ہے۔ بابا نور، جس کا بیٹا فوج میں ہے اور جنگ میں برما میں برسرِ پیکار ہے، یہ کسی بھی قیمت پر ماننے کو تیار نہیں ہے کہ اس کا بیٹا شہید ہو چکا ہے۔ کیوں کہ باپ اور بیٹے میں جو محبت ہوتی ہے خاص کر ایک ضعیف العمر باپ اور بیٹے کی محبت۔ وہ اسے کسی طرح کھونا نہیں چاہتا۔ یہی وجہ ہے کہ بابا نور اپنے بیٹے کی موت کی خبر سن کر دماغی توازن کھو بیٹھتا ہے اور اس کے دماغ میں صرف یہی بات ثبت ہو جاتی ہے کہ اس کا بیٹا برما میں ہے اور وہ اپنی خیریت ضرور بھیجے گا یہی وہ نفسیاتی نقطہ ہے جسے احمد ندیم قاسمی نے فنکاری سے پیش کیا ہے۔ بابا نور اپنے بیٹے کی موت کے غم میں دہاڑیں مار مار کر رو بھی سکتا تھا، ساری بستی میں شور شرابہ کر سکتا تھا۔ پاگل ہو جانا، اپنے کپڑے پھاڑ لینا، دوسروں کو پتھر مارنا، گالیاں بکنا وغیرہ وغیرہ عمل شروع کر دیتا۔ لیکن احمد ندیم قاسمی جیسا ماہرِ فنکار یہ نہیں کرتا۔ اس نے ''بابا نور'' نام رکھ کر کہانی کو ابتدا ہی میں ایک تقدس عطا کر دیا تھا۔ وہ بابا نور کے اندر کے آتش فشاں کو اچانک لاوے کی شکل میں باہر نہیں لاتے بلکہ اندر کا طوفان، گرمی، غصہ، غم، درد۔ سب ایک ایسے نور میں ڈھل جاتے ہیں۔ جو بابا نور کی شخصیت کے شایانِ شان ہے۔ جو فطری بھی ہے اور زمینی بھی۔

''بابا نور'' میں احمد ندیم قاسمی نے پنجاب کے دیہات کی خوبصورت عکاسی کی ہے۔ پوری کہانی گاؤں کے ارد گرد ہی گھومتی ہے۔ گاؤں کے سیدھے سادے لوگ، کھیت میں کام کرتے کسان، مرد، عورت، نوجوان اور دوشیزائیں۔ ایک ساتھ بیٹھے حقہ پیتے لوگ

۔کھیل کود اور دھما چوکری مچاتے بچے۔ڈاک کے منشی کو گھیر کر طرح طرح کی باتیں بناتے لوگ۔لہلہاتی گیہوں کی فصل، گھاس کاٹتی عورتیں جن کی پشت پر گھاس کی گٹھری، املی کے درخت کے نیچے پانی اور لسّی کے مٹکے۔

گاؤں کا حسین منظر ملاحظہ کریں:

''بابا نور اب گاؤں سے نکل کر کھیتوں میں پہنچ گیا۔ پگڈنڈی مینڈ مینڈ جاتی ہوئی اچانک ہرے بھرے کھیتوں میں اتر جاتی تھی تو بابا نور کی رفتار میں بہت کمی آجاتی ۔ وہ گندم کے نازک پودوں سے پاؤں، ہاتھ اور چولے کے دامن بچاتا ہوا چلتا۔اگر کسی مسافر کی بے احتیاطی سے کوئی پودا پگڈنڈی کے آر پار لیٹا ہوا ملتا تو بابا نور اسے اٹھا کر دوسرے پودوں کے سینے سے لپٹا دیتا اور جس جگہ سے پودے نے خم کھایا تھا اسے کچھ یوں چھوتا جیسے زخم سہلا رہا ہے پھر وہ کھیت کی مینڈ پر پہنچ کر تیز تیز چلنے لگتا۔

چار کسان پگڈنڈی پر بیٹھے حقے کی کش لگا رہے تھے۔ایک کسان کی لڑکی گندم کے پودوں کے درمیان سے کچھ اس صفائی کے ساتھ درانتی سے گھاس کاٹتی پھر رہی تھی کہ مجال ہے جو گندم کے کسی پودے کو خراش آجائے بابا نور ذرا سا رک کر لڑکی کو دیکھنے لگا وہ گھاس کی دستی کاٹ کر ہاتھ کو پیچھے لے جاتی اور گھاس کو پیٹھ پر لٹکی ہوئی گٹھری میں ڈال کر پھر درانتی چلانے لگتی''

ان سب کے درمیان بابا نور، جو اپنے اندر جذبات کا طوفان لیے گھوم رہا ہے۔ جس کے اندر بیٹے کی موت کا غم ہے جس نے اسے بے حس بنا دیا ہے اپنے آپ سے بیگانہ کر دیا ہے۔لیکن اس کے اندر کا یہ لاوا اس کے ظاہر کو متاثر نہیں کرتا اور بابا نور، اپنے نام کے

عین مطابق اخلاق و کردار کا مجسم ہے۔نور کا پیکر ہے۔

''بابا نور'' احمد ندیم قاسمی کے فن کا عمدہ نمونہ ہے اس میں قصہ، واقعات، دیہات کا ماحول اور مرکزی کردار بابا نور، سب احمد ندیم قاسمی کی تخلیقی بصیرت کے مظہر ہیں۔

☆☆☆

بہت دیر کر دی

''بہت دیر کر دی''، علیم مسرور کا ایک بے حد عمدہ ناول ہے۔ ناول میں علیم مسرور نے بمبئی کی زندگی کو فن کارانہ طریقے سے پیش کیا ہے۔ دراصل پورا ناول بمبئی کے ایک عام مسئلے 'مکان کی عدم فراہمی' پر مرکوز ہے۔ بمبئی جہاں کرائے کا گھر عموماً کنواروں کو نہیں ملتا۔ ایک مصیبت کے بعد دوسری...... یعنی ایک تو بے روزگاری یا معمولی روزگار، یا بے کاری اوپر سے مکان کی عدم دستیابی۔ بمبئی کے بارے میں مشہور ہے کہ آپ وہاں جو چاہیں گے وہ مل جائے گا سوائے گھر کو چھوڑ کر۔ داؤد ناول کا مرکزی کردار ہے اور نوکری مل جانے کے بعد مکان کی تلاش میں ہے۔ کریم ایک بدمعاش ہے، غنڈہ ہے، وہ داؤد کے رہنے کا انتظام کرتا ہے لیکن وہاں بھی جب بیوی کی شرط سامنے آتی ہے تو کریم داؤد کو ایک عدد بیوی کا بھی انتظام کر دیتا ہے۔ بس یہاں سے ایک کہانی شروع ہوتی ہے۔ کریم اپنے تعلق کی طوائفوں میں سے ایک طوائف سلطانہ کو داؤد کے ساتھ بیوی کی حیثیت سے بھیج دیتا ہے۔ داؤد سلطانہ کو لے کر سندر بائی کی چال کی کھولی نمبر ۱۳ میں آجاتا ہے۔ کہانی شروع ہو جاتی ہے۔ داؤد اور سلطانہ...... پانی اور آگ، شمالی اور جنوبی قطبین...... دونوں کا ایک کمرے میں سونا، کہانی کی جان ہے۔ ایک چھوٹے سے کمرے میں دو جواں جسموں کا مقید ہونا.... سلطانہ، مثل شعلہ، داؤد کے دل پر بجلیاں گرا رہی ہے لیکن داؤد ضبط و تحمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اپنی خواہش نفسانی پر قابو پاتا ہے۔ دونوں بظاہر سو جاتے ہیں۔ لیکن جذبات جاگ

رہے ہیں.....رات گذر جاتی ہے۔ دنیا پر ظاہر کرنا ہے کہ ہم میاں بیوی ہیں اور حقیقتاً نہیں ہیں۔ ہوتے ہوئے بھی نہیں ہیں، جو دکھائی دیتے ہیں، وہ ہیں نہیں اور جو نہیں ہیں، وہ ہیں۔ ایک جھوٹ کی بنیاد ڈالی جاتی ہے۔ ایک ایسا جھوٹ جو شروع ضرور جھوٹ سے ہوتا ہے لیکن اپنے درجات بلند کرتا ہوا.......سچ کے قریب ہو جاتا ہے اور سچ پر حاوی بھی ہو جاتا ہے۔ سچ کھوکھلا ہو جاتا ہے۔ جھوٹ مستحکم ہو جاتا ہے۔ سلطانہ ایک طوائف ہے۔ اس کے لٹکے جھٹکے بھی طوائفانہ ہیں۔ وہ اپنے لٹکوں جھٹکوں، اداؤں اور حسن وخوبصورتی سے پہلے تو خوب حملے کرتی ہے لیکن داؤد جاگتا ہوا ہو کر بھی سونے کی اداکاری کرتا ہے۔ اس کی شرافت، گناہ کا خوف، نیکی کا تصور.....اسے حد فاصل سے آگے بڑھنے کی جرأت عطا کرتا ہے نہ حوصلہ.............ناول کا تانا بانا انہیں دو کرداروں کے ارد گرد بنا گیا ہے۔ بظاہر سلطانہ داؤد کی بیوی نہے۔ محلے والوں، دنیا والوں کے دکھاوے کو سلطانہ بھی اس رشتے کو نبھاتی ہے اور داؤد کا تو کہنا ہی کیا.....داؤد ایک اشاعتی مرکز پر کام کرتا ہے۔ سلطانہ کو کوئی کام نہیں۔ وہ دن رات گھر میں قید رہتی ہے۔ ابتدا میں اس کا دل نہیں لگتا، بعد میں وہ عادی ہو جاتی ہے۔ ویسے داؤد اس کے آرام کا بھی خیال رکھتا ہے۔ کھانا ہوٹل سے آتا ہے۔ باہر گھومنے کا پروگرام بھی بنتا ہے۔ باہر والوں کو کسی طرح کا کوئی شک نہیں۔ بلکہ جھوٹ مستحکم ہو جاتا ہے۔ داؤد اور سلطانہ، قریب ہوتے ہوئے بھی 'قربت کے فاصلوں' جیسے ہیں۔ دو جنس مخالف، بند کمرہ.......رشتہ بھی میاں بیوی کا.......نفس کے خاطی ہونے کے سارے سامان موجود ہیں۔ ایسے میں داؤد اپنی شرافت پر حرف نہیں آنے دیتا۔ یہ ایک کردار کی اعلیٰ نفسی ہی ہے۔ یہاں ایسا بھی نہیں کہ دونوں ایک دوسرے کی ضرورت ہوں۔ ضرورت بھی یک طرفہ ہے۔ داؤد ضرورت مند ہے۔ سلطانہ نہیں۔ لیکن سلطانہ داؤد کی صحبت میں زندگی کی تلخ حقیقتوں سے بھی آشنا ہوتی ہے۔ ویسے تو اس کی زندگی خود تلخیوں کا ٹھکانہ ہے۔ ایک مختلف تجربہ ہے۔ سب کچھ ہوتے ہوئے بھی اپنا کچھ نہیں۔ اپنی مرضی اس کا تو سوال ہی نہیں۔

داؤد اور سلطانہ ایک دوسرے کو سمجھنے کی کوشش میں، ایک دوسرے کے قریب آرہے ہوتے ہیں کہ ایک تیسرا کردار کائنات کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔ کائنات ایک غریب لڑکی ہے۔ والد انتقال کر چکے ہیں۔ ضعیف ماں ہے۔ روزی روٹی کے لیے وہ ناول لکھتی ہے اور اس کی اشاعت کی خاطر جنتا پبلشنگ کمپنی پہنچ جاتی ہے۔ داؤد سے ملاقات ہوتی ہے۔ ہمدردی سے شروع ہونے والا سفر، آہستہ آہستہ محبت کی راہوں پر گامزن ہو جاتا ہے۔ کائنات، داؤد کے خوابوں کی شہزادی ہے۔ سلطانہ اس کی ضرورت ہے۔ کائنات اس کی چاہت اور چاہت میں کائنات کا پلڑا بھاری رہتا ہے۔ داؤد کا جھکاؤ کائنات کی طرف زیادہ ہوتا جاتا ہے۔ لیکن رات دن کا ساتھ سلطانہ کو ضرورت سے زیادہ، غم گسار، ہمدرد اور دوست کے درجے میں داخل کر دیتا ہے۔

سلطانہ، کائنات کے بارے میں جانتی ہے۔ وہ داؤد کو کائنات کا پیار تسلیم کر لیتی ہے اور داؤد کو کائنات کے حصول میں اکساتی بھی ہے۔ کائنات کو غربت میں داؤد کا سہارا ملا، سہارا محبت میں بدل جاتا ہے۔ کائنات کی کتاب شائع ہوتی ہے۔ اس کی غربت کے دن لد جاتے ہیں۔ شہرت اور پیسہ اس کے قدموں میں سجدے کرتے ہیں۔ داؤد کے دوست احباب سلطانہ کو داؤد کی بیوی سمجھتے ہیں۔ داؤد کائنات کو بیوی بنانا چاہتا ہے لیکن حالات عجیب سے دوراہے پر آ جاتے ہیں۔ سلطانہ ایک وقت مقرر کے لیے کریم کے ذریعہ آتی ہے۔ کریم کو کسی معاملے میں جیل ہو جاتی ہے۔ جیل سے رہائی کے بعد سلطانہ کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے کریم کے پاس واپس جانا ہے۔ داؤد بھی یہی چاہتا ہے۔ سلطانہ چلی جائے تو وہ بیاہ کر کائنات کو لے آئے اور اپنی کائنات بسائے۔ کائنات داؤد سے محبت کرتی ہے۔ داؤد کائنات سے محبت کرتا ہے لیکن داؤد کا باس سلمان بھی کائنات سے محبت کرتا ہے۔ سلطانہ بھی داؤد سے محبت کرنے لگتی ہے۔ پیار کی ایسی گتھی الجھتی ہے کہ سلجھائے نہ بنے۔ داؤد سلطانہ کو کریم کے پاس چھوڑ تو آتا ہے لیکن کہیں بھی اس کا دل نہیں لگتا۔ آوارگی، بے گھری

اور سلطانہ کے ساتھ گذارے پل پل... سلطانہ کے جھوٹے رشتے کو سچ سے بھی زیادہ مستحکم کردیتے ہیں۔اس کے اندر کا انسان بیدار ہوتا ہے۔ غیرت مند انسان، باضمیر انسان......جو واقعی شوہر ہے، دوست ہے، اس کی بزدلی دم توڑ دیتی ہے اور وہ غصہ وطیش میں کریم کے یہاں سے سلطانہ کو لے آتا ہے۔ سلطانہ کو کائنات کے گھر لے جاتا ہے اور اسے اپنی بیوی کہہ کر متعارف کراتا ہے۔ کریم ایک سڑک حادثے میں مارا جاتا ہے۔ سلطانہ اور داؤد جھوٹ کے میاں بیوی کے کردار میں سچ کے رنگ شامل کردیتے ہیں۔ ناول ختم ہو جاتا ہے۔ قاری کے ذہن ودل کو اپنی مضبوط و مستحکم قوت اثر میں لے لیتا ہے۔ قاری ناول کے سحر میں ایسا گرفتار ہوتا ہے کہ وہ یہ سوچتا رہ جاتا ہے کہ کس کردار نے اسے زیادہ متاثر کیا۔ وہ کبھی سلطانہ کے کردار سے متاثر ہوتا ہے جو اپنا سب کچھ داؤد پر وار دیتی ہے تو کبھی داؤد کا کردار اتنا مضبوط و مستحکم نظر آتا ہے کہ حالات کا مارا، بے بس، بے چارہ کبھی نفس کے جال میں نہیں پھنستا اور آخر کار اس کی خودداری، غیرت اور ضمیر اس سے وہ سب کروادیتے ہیں جو وہ کبھی سوچ بھی نہیں سکتا تھا۔ قاری کو کائنات نے سے بھی ہمدردی ہو جاتی ہے جسے آخر میں خالی ہاتھ رہنا پڑتا ہے۔

''بہت دیر کردی''، علیم مسرور کا ایک جذباتی ناول ہے۔ علیم مسرور نے ناول میں سلطانہ اور داؤد کے غیر معمولی کردار تخلیق کیے ہیں۔ داؤد کا کردار صبر وضبط اور تحمل کا نمونہ ہے۔اس کے سامنے خوش ذائقہ کھانے سجے ہیں۔ بھوک بھی ہے لیکن وہ کھانے کو ہاتھ نہیں لگاتا ہے:

> ''داؤد ہاتھ دھو چکا تھا۔اس نے کمرے کا دروازہ بند کرلیا۔ سلطانہ چارپائی پر لیٹ چکی تھی۔ وہ بھی چٹائی پر دراز ہوگیا۔ سلطانہ نے انگڑائی لیتے ہوئے پوچھا: ''کیا آج بھی کل ہی کی طرح سوؤ گے؟''
>
> (ص ۲۰)

داؤد سلطانہ کے حملے پر بھی خاموش رہا۔ سلطانہ نے پھر تیر داغا:

''آؤ۔ آج میرے ساتھ سو جاؤ۔ میں تمہیں بتاؤں کہ عورت کیا ہوتی ہے۔'' (ص ۲۱)

سلطانہ کے حملے جب تیز ہو جاتے ہیں اور داؤد کا اپنے اوپر قابو پانا مشکل ہو جاتا ہے تو وہ سلطانہ سے مخاطب ہوتا ہے:

''سلطانہ! میں جوان بھی ہوں، کنوارہ بھی اور تم یہ بھی جانتی ہو انسان ہوں، فرشتہ نہیں۔ میری طبیعت میں ہیجان مت پیدا کرو۔ وقت آئے گا تو میں عورت کو خود چھو کر دیکھ لوں گا کہ وہ کیا چیز ہوتی ہے؟'' (ص ۲۱)

داؤد اپنی ثابت قدمی سے سلطانہ کو چپ تو کر دیتا ہے لیکن وہ بھی انسان ہے فرشتہ نہیں۔ اس کے اندر ہیجان پیدا ہوتا ہے:

''داؤد نے اٹھ کر کمرے کی بتی بجھا دی اور دوبارہ چٹائی پر لیٹ کر آنکھیں بند کر لیں۔ جیوں جیوں وہ سو جانے کی کوشش کر رہا تھا، اس کا ذہن زیادہ بیدار ہوتا جا رہا تھا۔''

لیکن داؤد ان سب کے باوجود خود پر قابو رکھتا ہے۔ یہی داؤد کے کردار کی پختگی ہے۔ دراصل داؤد اپنے اندر دو طرفہ جنگ لڑ رہا تھا۔ ایک طرف سلطانہ کے حسن کا سحر، قاتلانہ اداؤں میں مزید شدید ہو جاتا تھا اور داؤد کا خود کو قابو کرنا ایک زبردست جنگ تھی نفس کے خلاف......دوسری طرف کریم کی نوازشیں، مدد کرنا۔ داؤد تلملا کر رہ جاتا۔ وہ اپنی بے ضمیری، بزدلی اور کم ہمتی کے حصار میں محصور، نہ چاہتے ہوئے بھی کریم کے احسانات کے تلے دبا جا رہا تھا:

''داؤد کو کریم سے باتیں کرتے ہوئے بڑی کراہیت سی لگتی۔ وہ

کمرے کی ضرورت سے اس قدر پریشان تھا کہ کچھ بول نہ سکا اور اب وہ کریم کے ساتھ اس قدر دور جا چکا تھا کہ واپسی ممکن نہیں تھی۔ وہ مجبوراً سب کچھ سہنے کو تیار ہو گیا۔'' (ص ۲۵)

کریم کی اس مہربانی اور ہمدردی کا علم سلطانہ کو بھی ہے۔ وہ بھی داؤد کو ڈھکے چھپے لفظوں میں طعنے دیتی رہتی ہے۔ داؤد کے اندر کا انسان بار بار تلملا اٹھتا ہے۔ لیکن وہ اپنے اردگرد بن چکے جال سے نکل نہیں پاتا۔ بے بس ہے۔ لیکن اس کی غربت، اسے تازیانے لگاتی رہتی ہے۔ خصوصاً اس وقت جب کچھ دنوں بعد ایک دن کریم، داؤد سے سلطانہ کو دو گھنٹوں کے لیے بلواتا ہے۔ داؤد کے تاثرات کہانی کو ایک نیا رخ دیتے ہیں:

''داؤد بھائی! آج سلطانہ سالی بہت یاد آ رہی ہے۔ اپن ایک دم بے چین ہے قسم سے۔ دو کلاک کے لیے اپن کی اس سے ملاقات کرا دو۔ بس دو کلاک کے لیے!''

سلطانہ کو غصہ آ گیا۔ بولی:

''داؤد تم شریف نہیں بزدل ہو!''

''کریم سے مجھے کچھ کہنے کا حق نہیں۔ میں نے شرافت اس کے ہاتھ بیچ دی ہے۔''

ایسے حالات میں سلطانہ کا کردار اچانک اتنا بلند ہو جاتا ہے کہ عظمت و رفعت حاصل کر لیتا ہے۔ سلطانہ ایک طوائف ہے۔ بیوی کا کردار مجبوری اور پیسے کے لیے کر رہی ہے۔ چاہتی تو کریم کی مرضی کے مطابق بہ آسانی سب کچھ کر سکتی تھی۔ مگر اس نے نہ صرف اپنے نام نہاد، کمزور و لاغر، مجبور و بے کس، کریم کے احسانوں تلے دبے کچلے شوہر داؤد کے وقار، عزت اور غیرت کو بے غیرت اور بے عزت ہونے سے بچایا بلکہ کریم کو بھی داؤد کی شرافت کا واسطہ دے کر شرمندہ کر دیا۔ یہی نہیں اس نے سارے معاملے میں ایک انتہائی

معاملہ فہم اور عزت دار خاتون کا کردار ادا کیا۔ یہ سلطانہ کے کردار کی گہرائی ہی ہے کہ قاری سلطانہ سے ہمدردی ہی نہیں بے انتہا محبت کرنے لگتا ہے۔ سلطانہ سارا معاملہ خوش اسلوبی سے رفع دفع کر کے واپس آ جاتی ہے۔ دونوں گھر آ کر معمولات میں مصروف ہو جاتے ہیں۔ سلطانہ سو جاتی ہے لیکن داؤد کی آنکھوں سے نیند غائب ہے۔ وہ اپنے اندر کے طوفان سے نبرد آزما ہے۔ کریم سے صاف کہہ دینا چاہتا ہے:

> ''لے جا اپنی سلطانہ کو اور آئندہ ایسی باتیں کیں تو اچھا نہ ہوگا۔ میں کب اسے مانگ کر لایا تھا۔ میں کون اس کا عاشق ہوں جو اسے گھر میں رکھ کر خوش ہوں۔ احسان کے بدلے آبرو لینا چاہتا ہے۔ تیرے احسان کی ایسی تیسی۔ گولی مار دے گا نا۔ مار دے۔ شریف مر جاتا ہے لیکن عزت نہیں دیتا۔''

علیم مسرور نے انسانی زندگی کے وہ المناک پہلو ناول میں پیش کیے ہیں جو حقیقی ہیں۔ داؤد کا کردار پیش کر کے علیم مسرور نے ایک ایسے شخص کی کہانی بیان کی ہے جو حالات کا مارا ہوا ہے اور حالات اسے اپنے حساب سے چلاتے ہیں۔ جو اپنی مرضی سے کچھ نہیں کر پاتا۔ مصنف نے یہاں حقیقت نگاری کا نمونہ پیش کیا ہے۔ سلطانہ اور داؤد کی شکل میں دو ایسے کردار اردو ادب کو دیے ہیں جو ہمیشہ زندہ رہیں گے اور کسی طور بھی اردو ناول کے اہم کرداروں سے کم اہم نہیں۔ دونوں ایک فریب، ایک جھوٹ کی زندگی ضرور گذارتے ہیں لیکن ان کا رشتہ مضبوط و مستحکم رشتوں سے زیادہ مستحکم ہے۔ جھوٹ بھی ایسا کہ سچ شرمندہ ہوا جاتا ہے اور پھر یہی جھوٹ، یہی فریب...... دونوں کی زندگی میں ایک ایسا رشتہ استوار کر دیتا ہے کہ دائمی طور پر جدا ہونے کا وقت آتا ہے تو دونوں کی آنکھوں سے آنسو رواں ہیں۔ دونوں زار و قطار رو رہے ہیں اور صرف یہ دونوں کردار نہیں روتے بلکہ قاری روتا ہے۔ ناول کا سارا ماحول روتا ہے:

''سلطانہ تم بڑودہ کب جاؤ گی؟''

''میں کریم سے جلدی ہی جان چھڑانے کی کوشش کروں گی۔''

''ہاں سلطانہ تم اس سے جلدی جان چھڑا لینا۔ میرا جی نہیں چاہتا کہ تم اس کے پاس جاؤ۔''

''لیکن کیا کروں!'' سلطانہ نے کوئی جواب نہیں دیا۔ کچھ دیر اشک بار آنکھوں سے دیکھتے ہوئے اس نے پوچھا۔ ''تم مجھے بھول تو نہیں جاؤ گے؟''

داؤد نے اس کے آنسو پونچھتے ہوئے کہا۔

''نہیں سلطانہ میں تمہیں کبھی نہیں بھولوں گا۔ چاہے کائنات کی نگاہ میں مجرم ہی کیوں نہ رہوں!''

یہ کہتے ہوئے اس کی آنکھوں سے آنسو چھلک پڑے۔

''میرا مطلب یہ نہیں ہے داؤد۔ وہ تمہاری بیوی ہوگی۔ اسے بڑی محبت سے رکھنا، اس کے دل کو ٹھیس مت لگانا۔ میں تو تمہاری دوست ہوں نا۔''

''نہیں سلطانہ۔ جب تک بمبئی میں ہو تم میری بیوی ہو اور کائنات میری دوست!'' ۹ بجنے والے تھے۔ سلطانہ نے حسرت بھری نگاہوں سے داؤد کی طرف دیکھتے ہوئے پوچھا:

''جاؤں۔''

داؤد نے اپنا منہ دوسری طرف پھیرتے ہوئے سسکتے ہوئے کہا:

''جاؤ سلطانہ، خدا حافظ!''

علیم مسرور نے واقعہ نگاری میں کمال کر دکھایا ہے۔ ناول کچھ اس طرح حقیقی رفتار

سے چلتا ہے کہ کہیں ایسا محسوس نہیں ہوتا کہ واقعات زبردستی کے ہوں۔ کردار بے سبب آ گئے ہوں۔ پورا ناول زندگی کا ترجمان ہے۔ جذبات و احساسات کا سمندر ہے۔ ناول میں پیار ہے، حسد ہے، جلن ہے، نفرت ہے، ایک دوسرے کو زندگی کا ہم سفر بنانے کا جذبہ ہے، بے لوث محبت ہے۔ گندگی کی دلدل میں شرافت و انسانیت کا کنول کھلتا ہے۔ گندگی کے نمائندے طوائف اور غنڈہ......شرافت اور ہمدردی کے جیتے جاگتے نمونے ہیں۔ ناول کا یہ تضاد ہی ناول کی جان ہے۔ داؤد کا صبر و ضبط کہانی کی اساس ہے۔ ناول کے مکالمے ناول کو پس منظر سے نکال کر منظر عطا کرتے ہیں اور کہانی زندگی کا مرقع بن جاتی ہے۔

ناول کی ایک بڑی خوبی اس کی زبان ہے۔ زبان جو ناول میں اکثر دو سطحوں پر چلتی ہے، ایک کردار کی زبان۔ دوسرے مصنف کی زبان......کردار کی زبان، کردار کے ماحول، مذہب اور علاقے کی زبان کی عکاسی کرتی ہے۔ ''بہت دیر کردی'' کے کرداروں کی زبان پڑھ کر ایسا نہیں لگتا کہ علیم مسرور نے بمبئی کو دور سے دیکھا ہے۔ ان کا مشاہدہ کردار کی زبان میں شدید طور پر دکھائی دیتا ہے:

- ''بھابھی سکینہ بائی کا بال سنوار رہی ہے!''
  ''سکینہ بائی کون؟''
  ''بندوق والا کی بیٹی۔''
- دروازے پر دستک ہوئی، ساتھ ہی آواز آئی
  ''باہر والا۔''
- کریم نے کہا تھا:

''اپن شریف آدمی کی بہت اِجّت کرتا ہے داؤد بھائی۔ سالا میرے کو تو کوئی شریف بننے نہیں دیتا۔ چوبیس کلاک حرام کاری اور حرام کا دھندہ کرتا ہوں۔ اپن شریف آدمی کی بہت اِجّت کرتا

ہوں۔ اسماعیل بھائی کو پوچھو۔ تم فکر مت کرو۔ میرے کو بولو۔ تمہارا کام ہو جائے گا۔ اپن تو بمبئی کا بادشاہ ہے۔ اپن کو کون نہیں جانتا۔!''

- ''سندر بائی بہت شریف عورت ہے چھڑے کو تڑی پار کردیتی ہے۔''

''کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ اچھے ادب کی تخلیق ہمیشہ غریبی اور پریشانیوں کے درمیان ہوتی ہے جو یہ کہتے ہیں وہ ادیبوں کو غریب اور مفلس رکھنا چاہتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ بہترین تخلیق وہ کرتے ہیں، ادب جن کا پیشہ نہیں شوق ہے۔'' (ص ۸۹)

مصنف کا بیان، ناول میں دوسرے سطح کی زبان ہوتی ہے۔ ''بہت دیر کردی'' میں علیم مسرور نے بہت خوبصورت زبان کا استعمال کیا ہے:

گہری نیند میں ڈوبی ہوئی سلطانہ ایک دم ساکت پڑی تھی۔ وہ مسہری کے بیچ میں سوئی ہوئی پہلے سے بھی زیادہ دلکش معلوم ہو رہی تھی جیسے کوئی تڑی مڑی تصویر کو سیدھا کر کے خوبصورت فریم میں لگا کر کمرے میں مناسب ترین جگہ پر فٹ کردے اور اس کا حسن اور نکھر آئے۔ اس نے سوچا وہ محض ایک تصویر ہی تو ہے جو کمرے کی خوبصورتی میں اضافے کے لیے گھر میں لائی گئی ہے۔ اس سے زیادہ اور کچھ نہیں۔''

....

''غریبی خدا کی پہلی بخشش ہے جو اس دنیا میں انسان کو ملی۔ ہمیشہ رہی ہے اور ہمیشہ رہے گی۔ امیری دوسری عطا ہے۔ اس لیے امیری پر

فرض ہے کہ غریبی کا احترام کرے۔“

....

”میں اکیلی ہوں۔اس دنیا میں ہر انسان سب کے ساتھ رہ کر بھی اکیلا ہے۔اکیلا آیا ہے، اکیلا جائے گا۔تمام رشتے ناتے اسی لیے بنتے اور ٹوٹتے ہیں کہ آدمی کے انفرادی وجود کا احساس شدت پا سکے۔اکیلا پن انسان کے انفرادی شعور کو جگاتا ہے۔جس کو اپنے اکیلے پن کا احساس جتنا شدید ہوتا ہے وہ اتنا ہی منفرد ہوتا ہے۔“

....

بظاہر یہ جملے کہانی کی سطر میں ہیں۔لیکن جہاں ان کی موجودگی کہانی میں شدت ، گہرائی اور گیرائی کو بڑھا دیتی ہے وہیں علیم مسرور کا نظریہ حیات بھی سامنے آتا ہے۔وہ زندگی کو کس رخ سے دیکھتے ہیں یہ ان کے جملوں سے ظاہر ہو جاتا ہے۔

”بہت دیر کردی“ اردو ناول کے ارتقائی سفر کا ایک اہم موڑ ہے۔حقیقت نگاری کا ایک عمدہ نمونہ ہے۔کردار نگاری کی بہترین مثال ہے۔تصادم، جذبات اور احساسات کا ایسا پلیٹ فارم ہے جہاں واقعات کی ریل گاڑیاں کبھی تیز گزر جاتی ہیں کبھی سست روی سے گزرتی ہیں تو کبھی دیر تک ٹھہر جاتی ہیں۔ایک ایسا خوبصورت ناول، جس پر فلم بھی بن گئی ،لیکن اردو ناقدین نے نہ جانے کیوں اسے نظر انداز کیا۔فلم بننا کہانی کی کامیابی کی دلیل تو نہیں لیکن فلمیں عام کہانیوں پر بھی نہیں بنتی۔

”بہت دیر کردی“ اردو کا ایک کامیاب ناول ہے اور جہاں بنا رس دوسرے اسباب سے اپنی شناخت رکھتا ہے، اس ناول اور علیم مسرور کے لیے بھی ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔

☆☆☆

میّت

بوجھل قدموں سے مولانا دھیرے دھیرے چلتے ہوئے آمر درّانی کے پاس آئے:

''جنازے کو رخصت کی اجازت دیجئے، حضور......ابھی کئی مراحل طے کرنے ہیں......تاخیر ہوتی چلی جارہی ہے......! آمر نے عجب بے چارگی سے ایک نظر مولانا اور ایک نظر اندر دالان میں رکھی ہوئی اپنی بیوی کی میّت کی طرف دیکھا۔ ایک لمبی ٹھنڈی سانس چھوڑی۔

''مولانا صاحب کچھ انتظام کرتا ہوں.....تھوڑا صبر سے کام لیں!''

میت تربت کی منتظر تھی۔

آمر کو جانے کن خاص لوگوں کا انتظار تھا۔''

جی ہاں! آپ ٹھیک سمجھے۔ اس اقتباس کے حوالے سے کہانی کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ یہ کہانی میاں، بیوی کی ہے۔ زیادہ سے زیادہ شوہر کے مظالم کی کہانی ہوسکتی ہے کیونکہ میّت بیوی کی ہے۔ مرنے کا سبب کچھ بھی رہا ہو، مولانا کی شکل میں سماج موجود ہے، جو ایسے وقت میں بہت جلدی میں ہوتا ہے۔ اُسے صرف میّت کو قبر تک لے جانے کی جلدی نہیں ہوتی بلکہ وہ رشتے ناطوں کو بھی دفنا دینا چاہتا ہے۔ جس کے پاس روز کسی نہ کسی کو

دفنانے کی ذمہ داری ہوتی ہے اور کبھی کبھی تو یہ تعداد بڑھ بھی جاتی ہے اور سماج جلدی جلدی اپنا کام پورا کرتا ہے۔ اس پورے اقتباس میں ایک خاص بات ہے اور وہ ہے انتظار۔ یہ کن لوگوں کا انتظار ہو رہا ہے؟ کون ہے جس کا انتظار، میت کا شوہر، مسجد کے امام، سماج کے افراد.....سب کر رہے ہیں۔ یہ انتظار ہی ہے جو کہانی کی کلید ہے۔

بہت کم ہوتا ہے کہ شوکت حیات کی کہانی کی کلید آپ کے ہاتھ آ جائے۔ شوکت حیات گذشتہ 40۔35 برسوں سے مستقل افسانے لکھ رہے ہیں۔ اب تک ایک بھی مجموعہ شائع نہ ہو سکنے کے باوجود، اردو افسانے کی تنقیدی کتب، ان کے ذکر کے بغیر مکمل نہیں ہوتی۔ شوکت حیات کے افسانے تقریباً ہر انتخاب میں شامل ہوتے ہیں۔ ان کے افسانے ہماری روزمرہ کی زندگی کے چھوٹے چھوٹے اور معمولی واقعات کا تخلیقی اظہار ہوتے ہیں۔ تخلیقیت، تحلیل نفسی سے گذر کر واقعات کے رَگ و پے میں سرایت کر جاتی ہے اور جزئیات رَگ و ریشے کی طرح گتھم گتھا ہو کر کہانی کی بلند و بانگ عمارت کی تعمیر سازی کرتی ہیں اور ایک ایسی کہانی ہمارے سامنے ہوتی ہے جو مسائل کی طرف اشارہ بھی کرتی ہے اور انسانی دَرد و کرب کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوتی ہے۔ ''میّت'' کے قاری اور سامع خوش نصیب ہیں کہ انھوں نے ''میّت'' کی شکل میں زندگی کا تعارف حاصل کیا ہے، زندگی کو قریب سے نہ صرف دیکھا ہے بلکہ محسوس کیا ہے، نہیں یہ بھی نہیں بلکہ اس سے بھی آگے زندگی کو میّت کی شکل میں اپنے اندر اُتارا ہے اور جب کوئی کہانی، کہانی کار سے نکل کر قاری کے اندر اُتر جاتی ہے تو اپنے انجام کو حاصل کر لیتی ہے، معراج پا لیتی ہے۔

شوکت حیات نے ''میّت'' کی شکل میں جدید عہد کے آدمی کو پیش کیا ہے۔ جدید عہد کا آدمی کون ہے؟ کیسا ہے؟...وہ مادّہ پرست ہے۔ اس کا جسم ضرور گوشت پوست کا ہے لیکن جسم کے اندر کے اعضاء سنگ و آہن کے ہیں۔ اس کے ہر طرف شور ہے، دھکا مکّی ہے، ایک دوسرے سے آگے نکلنے کی ریس ہے، خود آگے بڑھنے کے لیے، دوسروں کو کچلنا

ہے۔ایسا کرنا اب اس کی مجبوری بن گیا ہے۔ورنہ وہ خود پیروں تلے روندا جائے گا۔میت کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

''یہ الگ بات ہے کہ مصروفیت کی مار جھیلتا آدمی چند لمحے ٹکر ٹکر دیکھتے ہوئے نہ چاہتے ہوئے بھی سڑک کی ریل پیل میں آگے بڑھ جانے پر مجبور ہوتا ہے۔نہ بڑھے تو گر پڑے اور کوئی ٹھیک نہیں کہ بھیڑ کے پیروں کے نیچے کچلتا چلا جائے۔''

کہانی میں شوہر کے دوست کی شکل میں مصنف خود موجود ہے۔جو کبھی کیمرہ بن جاتا ہے اور کبھی کہانی میں نمودار ہو جاتا ہے۔آمر دُرّانی اس کا جگری دوست ہے،جس کی بیوی،ذیابیطس کی شکار ہے اور ہارٹ اٹیک میں دنیا کو خیر باد کہہ چکی ہے۔آمر کی خبر پر مصنف اس کے گھر پہنچتا ہے۔راستے اور گھر پر جتنے منہ اتنی باتوں کے مصداق،کہیں سرگوشیاں،کہیں چہ مے گوئیاں جاری ہیں۔مصنف کہانی کے اندر آ جاتا ہے۔مرنے والی کو بھابھی کہتا ہے۔اُسے بھابھی کی شرافت کے ساتھ ساتھ ماحول،مجبوری اور شوہر کی رضا مندی کا خیال ہے:

''حد درجہ میک اپ اور شانوں پر کھلے لمبے گیسو سے دلی نفرت تھی، لیکن شوہر کی ضد کے آگے ان کی ایک نہ چلی۔خاص خاص موقعوں پر اس کے کھلے ہوئے بالوں پر از حد اصرار کرتا۔''

اُسے احساس ہے کہ آمر دُرّانی،جو کہ سیاسی پارٹی کا مضبوط و مستحکم رکن ہے، بلندیوں کے لیے کسی بھی قسم کی سیڑھی کا استعمال کر سکتا ہے۔اپنی قیمتی سے قیمتی چیز کو سیڑھی کا پائیدان بنا سکتا ہے۔کیوں کہ ایسے لوگوں کی نظر میں شہرت،دولت،اقتدار اور اس کے بعد کے عیش و عشرت ہیں۔اُن کی نظر میں سب کچھ دے کر بھی ان کا حصول،سستہ سودا ہے:

''جیسے جیسے وہ بولتا جا رہا تھا،خوبصورت بھابھی کہیں کھوتی جا رہی

تھی........اُس نے محسوس کیا کہ پگھلتی جارہی تھیں..... کسی کھائی میں گرتی جارہی تھیں..... سلیولیس بلاؤز میں چمکتے ہوئے بازو، دمکتا ہوا پورا جسم پسینے میں شرابور.... حواس باختہ..... ہانپتی ہوئی، بچنے کی کوشش میں ہراساں.... چاروں طرف سے جیسے کرگسوں نے گھیرے میں لے رکھا ہو........ اور وہ تنہا اپنے صندلی جسم کی حفاظت کے لیے ہاتھ پیر مار رہی ہو......''

کہانی یہاں ایک موڑ پر آ جاتی ہے۔ قاری خود کو عقل مند سمجھتے ہوئے اعلان کر دیتا ہے کہ یہ کہانی ایک شوہر کے ذریعہ بیوی کو زینہ بنائے جانے کی المناک کہانی ہے۔ المناک اس لیے کہ بیوی کی مجبوری میں بھی صدائے احتجاج بلند کرنے کی خواہش بالآخر تکمیل کو پہنچتی ہے۔ بیماری میں اچانک دل کا تیز دھڑک کر بند ہو جانا دراصل بیوی کا احتجاج ہی ہے۔ کہانی کو یہاں پورا ہو جانا چاہیے تھا۔ لیکن کیا یہ کسی عام افسانہ نگار کے قلم سے نکلا ہوا افسانہ ہے؟ نہیں، شوکت حیات اپنی کہانی کی ابتدا، وہاں سے کرتے ہیں جہاں بظاہر کہانی ختم ہو جاتی ہے، یا قاری کی نظر میں کہانی کو ختم ہو جانا چاہیے۔ میّت کا غسل اور تجہیز و تکفین کا عمل بند ہو گیا ہے، لوگوں کا آنا جاری ہے۔ آمر کا ایک جملہ دیکھیں کہانی کا سرا شاید آپ کے ہاتھ آ جائے:

''شہر کی تمام معزز ہستیاں یہاں موجود ہیں۔ اتنی بھیڑ دیکھ کر میں تو محو حیرت ہوں کہ مجھے لوگ....... میرے غم میں اتنے سارے لوگ شامل ہیں۔ پچاس گاڑیاں آ چکی ہیں۔ گنلو تم..... میں تو کئی بار..... فوٹو گرافروں کی تو ریل پیل ہے.... مختلف چینل والے..... اخبار کے رپورٹر...... کیا بتاؤں کیا اژدہام ہے.......!''

جی ہاں! بالکل ایسا ہی دھکا مصنف کو بھی لگا تھا۔ وہ بھی حیران رہ گیا تھا کہ کیا

ہمارے عہد نے ہمیں اس مقام پر لا کھڑا کیا ہے۔ جہاں ہم کسی بھی بات کا سودا کر سکتے ہیں، جہاں ہم اپنی زندگی کے کسی بھی لمحے کو کیش کر سکتے ہیں، جہاں ہم فلمی دنیا کی طرح، ہر کام کی ایکٹنگ کر رہے ہیں۔ کچھ بھی حقیقی نہیں۔ کوئی رشتہ سچا نہیں۔ کوئی جذبہ صحیح نہیں۔ بات صرف ایک فرد کی ہو تو وہ خراب ترین ہونے کے باوجود کنارہ کش کرنے لائق تو ہوتی ہے لیکن جب کسی بات کا تعلق ایک فرد نہیں، افراد، بلکہ پورے سماج سے اور عالم انسانیت سے ہو تو پھر کیا ہو..... کہانی ایک گھر کی ہی نہیں ہے، کہانی میاں، بیوی اور اس کے دوست کی بھی نہیں ہے۔ کہانی وقت کی بھی ہے جو کبھی نہیں رُکتا...... کہانی پورے سماج کی ہے جو کبھی جمود پذیر نہیں ہوتا۔ کبھی کسی کا خاصی مدت تک انتظار نہیں کرتا لیکن وقت اور سماج، دونوں رُکے ہوئے ہیں۔ انتظار ہو رہا ہے.... ایک قافلے کا، ایک طویل قافلے کا جس کا ایک سرا، دوسرے کو نہ پا سکے۔ کیونکہ دِلاسہ، پُرسہ اور تعزیت والوں کی قطار لگی ہے۔

"آنے والوں کا تانتا لگا ہوا تھا۔

بیشتر لوگ گاڑیوں سے آ رہے تھے۔

امر آگے لپکتا۔

آنے والا اُسے گلے لگا لیتا۔

"میں لٹ گیا...... میری ہنستی ہوئی زندگی کو منحوسوں کی نظر لگ گئی!"

لوگ اس کی پیٹھ تھپتھپاتے، زندگی کی بے ثباتی کی دہائی دیتے ہوئے صبر کی تلقین کرتے اور...... آگے بڑھ جاتے...... عقب سے لائن میں دیگر لوگوں کا دباؤ ہوتا...... سب کو موقع ملنا چاہیے۔"

صُبح سے شام کا وقت ہونے کو ہے۔ تعداد بڑھتے بڑھتے ہجوم کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ چمچماتی کاروں، موٹر سائیکلوں وغیرہ کی بھیڑ بھی بڑھ رہی ہے۔ سارے رشتہ دار آ چکے ہیں۔ لڑکی والے رشتہ دار بھی اور لڑکے والے بھی۔ عزیز و اقارب، پاس پڑوس..... انتظار

پہلے ظہر کی نماز کے بعد کا.... پھر انتظار طویل ہو جاتا ہے۔ افسوس اور غم، اُکتاہٹ اور جھلاّہٹ میں تبدیل ہونے لگتا ہے۔ نئے لوگوں کے آنے کا سلسلہ جاری ہے لیکن اب کچھ لوگ انتظار کا کرب نہیں جھیل پا رہے ہیں اور اس سے نجات کا راستہ ڈھونڈ رہے ہیں۔ ہجوم کی بے چینی اور تعداد میں بتدریج آنے والی کمی کو دیکھتے ہوئے سکریٹری نے آمر درّانی کو حالات سے باخبر کیا تو آمر نے سکریٹری کو جھکنے کا اشارہ کیا:

''سکریٹری جھکا۔ اس نے منہ اس کے کان کے قریب کیا۔

''آ رہے ہیں وہ لوگ.......؟''

''چانس نہیں سر''

''ٹرائی کر کے دیکھو.....ریکویسٹ کرو..........

فون کیا ہے تم نے.....انہیں بتاؤ کہ ان کا انتظار ہو رہا ہے''

آمر درّانی کو آخر، کس کا انتظار ہے۔ سیاسی اور غیر سیاسی، زیادہ تر اہم شخصیات آ چکی ہیں۔ اب قافلہ اتنا لمبا ہو جائے گا جو دور دراز کے قبرستان تک نکلے گا تو اس کا دوسرا سرا دکھائی نہیں دے گا۔ سگے اور خونی رشتہ دار سبھی آ چکے ہیں۔ میت کے ساتھ رہنے اور انتظار کرنے کی قوت بھی دم توڑ رہی ہے لیکن انتظار باقی ہے.....کس کا انتظار ہے، جس کے بغیر ''میت'' کا آخری سفر، شروع نہیں ہو سکتا۔ کون ہے وہ؟ کیا کوئی سیاسی اہم ترین شخصیت؟ کیا کاروبار کا بہت بڑا حصہ دار؟ کیا گاڑیوں کی چمک یا تعداد ابھی کم ہے؟ گتھی الجھتی ہی جاتی ہے۔ سرے ایک دوسرے میں ایسے پیوست ہیں کہ کوئی سرا ہاتھ نہیں آ رہا ہے۔ ایسے میں آمر درّانی پھر آ دھمکتے ہیں:

''آمر کی آنکھوں میں عجیب و غریب چمک عود کر آئی۔

''نام بتا دوں گا تو تم بگڑو گے......اتنا اہم آدمی ہے

کہ اس کی موجودگی سب کے لیے ایک بڑی سرپرائز ثابت ہوگی

اور میرے لیے.....!''

آمر دڑانی کے جملے نے کہانی کو بجائے سلجھانے اور حل کرنے کے مزید الجھا دیا ہے۔سوال اب بھی برقرار ہے کہ آخر انتظار کیوں اور کس کا؟ پھر یہ کہ اس کی موجودگی سب کے لیے ایک سرپرائز ہوگی۔کہیں ایسا تو نہیں کہ وہ اپنا ہی انتظار کر رہا ہو؟ وہ اچانک نمودار ہو کر دنیا کو حیرت میں ڈالنا چاہتا ہو کہ وہ اب ایسا نہیں ہے۔؟ مگر ایسا کیسے ممکن ہے؟ جب تک وہ اِدھر ہے، اُدھر کیسے نظر آسکتا ہے۔انسان بیک وقت ایک جگہ ہی ہو سکتا ہے....تو پھر یہ کیا ہے؟ شوہر کے انتظار اور آنے والے کا معمہ حل کرنے کے لیے ''میت'' کو بھی کروٹ لے کر بولنے پر مجبور ہونا پڑا۔

اُسے لگا کہ بھابھی نے کفن ہٹاتے ہوئے اپنا چہرہ باہر نکالا اور سرگوشی کے انداز میں بولی۔

''میں نہ کہتی تھی.........!''

''میت'' کی قوت گویائی نے بھی آپ کی کوئی مدد نہیں کی بلکہ مزید الجھنوں میں اضافہ ہو گیا۔اس کا مطلب یہ ہوا کہ آنے والے کے بارے میں جہاں شوہر کو پتہ ہے وہیں بیوی کو بھی پتہ ہے لیکن وہ بھی لفظوں کی بھول بھلیوں میں بھٹکا کر چلی گئی۔

''میں نہ کہتی تھی'' کا مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ جس طرح پوری زندگی، بیوی کی مجبوری کا فائدہ اُٹھایا، اُسے نہ چاہتے ہوئے بھی خود کو بن سنور کے دوسروں کے سامنے پیش ہونا پڑا، ٹھیک اسی طرح، موت کے بعد بھی شوہر منتظر ہے کہ دیکھنے والے آچکے ہیں، سماج اور زمانہ موجود ہے اور اب صرف تمہارا انتظار ہے، تم ذرا اچھی طرح سج دھج کے آؤ تا کہ تمہاری زندگی کی طرح تمہاری موت بھی میرے کام آسکے۔

''میں نہ کہتی تھی'' کا ایک مطلب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ شکایتاً اپنے دیور یعنی مصنف سے کہہ رہی ہے کہ میں نہ کہتی تھی کہ یہ میری موت کا بھی تماشا بنائیں گے اور اسے

بھی اپنے مفاد کے لیے استعمال کریں گے۔

کہانی کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ پوری کہانی مصنف کے نہ چاہتے ہوئے بھی، بھابھی کے اِرد گرد گھومتی ہے۔ شروع سے آخر تک بھابھی کہانی کا مرکزی کردار بن جاتی ہیں۔ بظاہر وہ ''میّت'' میں تبدیل ہو چکی ہیں، لیکن پوری کہانی میں وہ زندوں سے زیادہ زندہ ہیں۔ وہ ظلم و زیادتی کے خلاف ہر لمحے اپنی آواز کسی نہ کسی طور بُلند کرتی رہتی ہیں اور جب اُسے نظر انداز کرنے کی بھی حد ہو جاتی ہے تو وہ کفن سے باہر آنے کی بھی ہمت کر لیتی ہیں کیوں کہ انہیں لگتا ہے سب کے سب میت میں تبدیل ہو چکے ہیں۔ سب کو آمر درّانی نامی جادوگر نے پتھر کا بُت بنا دیا ہے اور سب کچھ رُک گیا ہے.....اِنتظار ہے کسی نامعلوم......انتظار جان لیوا ثابت ہو رہا ہے۔ یہ انتظار تو میت کے لیے قبر کے انتظار پر بھی بھاری پڑ رہا ہے۔ ایسے میں وہ مصنف کو جھنجھوڑنے کے لیے کفن سے منہ نکال کر مخاطب ہوتی ہے۔

''میں نہ کہتی تھی۔''

لیکن آپ، میں اور ہم سب کچھ بھی سوچیں.....میت، قبر کے لیے ترس رہی ہے۔ انتظار جاری ہے۔ وقت، جس کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ہمیشہ سفر میں رہتا ہے، آیئے، دیکھ لیجئے، وقت رُک گیا ہے۔ کیوں کہ زندگی رُک گئی ہے۔ کائنات رُک گئی ہے۔ کیوں کہ رُکتا وہ ہے جو جمود کا حصہ بن جاتا ہے۔ میت جمود کی نشانی ہے لیکن اب وہ ایک جسم، ایک فرد، ایک جنازہ نہیں ہے بلکہ اس کا جسم پھیل چکا ہے۔ انتظار کرنے والے، اُکتانے والے، سوال کرنے والے۔ حتیٰ کہ کہانی لکھنے والا......سب جمود کا شکار ہو چکے ہیں.....سب میّت میں تبدیل ہو چکے ہیں۔ میت میں بظاہر وقت رکا ہوا محسوس ہوتا ہے لیکن مصنف کا اشارہ کہ بیسویں صدی اپنی کینچلی بدل چکی تھی، سے صاف ہو جاتا ہے کہ قارئین کو بظاہر رکا اور ٹھہرا ہوا نظر آنے والا وقت، دراصل وقت نہیں ہے بلکہ اس کی کینچلی ہے، جو ہو بہو

وقت ہے اور حقیقتاً وقت نما سانپ وہاں نہیں ہے وہ تو اکیسویں صدی میں داخل ہو کر ہمیں دیکھ کر مسکرا رہا ہے۔ کہانی ختم ہوگئی ہے۔ لیکن اپنے تمام سوالوں کے ساتھ خصوصاً استعجاب کے ساتھ، انتظار کی حیرت کے ساتھ کہانی کا سفر قاری کے اندر شروع ہو جاتا ہے۔

شوکت حیات کی کہانی ''میت'' عہدِ حاضر کی تلخ حقیقتوں کا تخلیقی اظہار ہے۔ انہوں نے کہانی کے تانے بانے، زبان و بیان، واقعات کی تفصیل، قصے کی مرکزیت وغیرہ سے ایک ایسا افسانوی ماحول تیار کیا ہے جسے black Satire کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ یہ ایسے واقعات کا بیان ہوتا ہے جن میں انتہائی معیوب اور طنز و معنی بھری بات سے بھی استفادہ حاصل کرنے کی کوشش ہو۔ پریم چند کے ''کفن'' میں مادھو اور گھیسو کا عمل معیوب ہوتے ہوئے بھی ایک ایسا احساس ہمیں دے جاتا ہے کہ ہم اس میں بھی زندگی تلاش کرتے ہیں اور بالآخر ہم ان افراد سے نفرت کے بجائے ہمدردی کرتے ہیں۔ آمر درّانی کی کیفیت دیکھیں:

> ''اس کے دوست نے محسوس کیا کہ آمر کی نظروں میں بیوی کی میت نہیں، کوئی بیش قیمت سامان، سفید کپڑے کے نیچے ڈھک کر رکھ دیا گیا تھا...... چیز چلی گئی تو چانس ہاتھ سے نکل جائے گا۔''

جو آمر درّانی گوشت پوست کی اپنی بیوی کی میت کو، سفید کپڑے کے نیچے ڈھکا رکھا بیش قیمت سامان تصور کر رہا ہے کیا وہ نفرت کے لائق ہے۔ وہ قصوروار نہیں..... یہ تو زمانے کا چلن ہے، یہ تو عروج و بلندی کا سرور ہے۔ گھیسو اور مادھو، بھوکے تھے، ازل کے بھوکے اس لیے جب وہ کفن بیچ کر حلوا، پوری، جلیبی کھاتے ہیں تو ہمیں ان کی بھوک سے اور ان سے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے۔ آمر درّانی بھی تو بھوکا ہے۔ پھر ہم اس کی بھوک کو نفرت کی نظر سے کیسے دیکھ سکتے ہیں۔

کہانی موجودہ سماج کے مصنوعی جذبات کی بھی قلعی کھولتی ہے۔ آمر کا دوست کہتا

ہے:

''تم خود راجدھانی کی ایک بہت اہم اور نا گزیر شخصیت ہو........ایسے موقعوں پر لوگ تمہارے جیسوں کی نظروں کے رجسٹر میں اپنا اندراج ضروری سمجھتے ہیں........!''

شوکت حیات کی کہانی میں زبان بھی معیاری ہوتی ہے لیکن شوکت حیات اپنے کسی نہ کسی کردار کی زبان میں خود آموجود ہوتے ہیں۔ یہ ان کا کہانی میں تحلیل ہو جانا ثابت کرتا ہے۔ کئی جملے اس کہانی میں بھی ایسے ہیں، جن کو سن کر لگتا ہے کہ ہم کچھ نہیں سن رہے ہیں بلکہ شوکت حیات سامنے ہیں۔ اور دوسروں سے والہانہ قربت کا جو احساس ان کی ذاتی زندگی سے لفظوں اور جملوں کی شکل پھوٹتا ہے، وہ کہانی میں بھی در آیا ہے۔

''یاروں نے اونچی اونچی عمارتیں تعمیر کر لی تھیں۔''

....

''بچپن کی کسی گلی کا بدصورت کتا بھی پیارا لگتا ہے۔''

....

''ارے رے آمرے........ارے مری جانڑ......میرے لائق (لائک) بھی کوئی کام ہو تو بول......چٹکی میں انجام دوں اور سالے تیری آنکھوں کا تارہ بنوں......''

''میّت'' عصری حسیّت سے لبریز ایک عمدہ کہانی ہے جو اپنے سوالوں سمیت قاری کے اندر اتر جاتی ہے اور قاری پر اثر انداز ہوتی ہے۔ یہی اچھی کہانی کی پہچان ہے۔ شو کت حیات کو اس اچھی کہانی کے لیے مبارکباد۔

☆☆☆

اہلِ کتاب

۷۰ء کے بعد اردو افسانے میں ایک نسل کا داخلہ ہوا۔ اس وقت یہ نسل نئی نسل کے نام سے موسوم ہوئی۔ آج تک انہیں نئی نسل ہی کہا جاتا ہے۔ اس نسل نے اردو افسانے کے احیا کا بڑا کام انجام دیا۔ کہانی میں قصہ پن، کردار اور بیانیہ کی واپسی ہوئی۔ کہانی کار اور قاری کا رشتہ ایک بار پھر استوار ہوا۔ اس نسل اور عہد کو متعدد ناموں کا لبادہ زیب تن کرانے کی کوششیں ہوئی، کسی نے مابعد جدیدیت، کسی نے نئی نسل، ۷۰ کے بعد کی نسل، سن ستری افسانہ، انامیت پسند نسل وغیرہ سے......اس نسل کے تقریباً افسانہ نگاروں نے آج عمر کی چھٹی دہائی کو عبور کرلیا ہے یا کر رہے ہیں۔ لیکن آج بھی دوسری کوئی نئی نسل افسانے میں نہیں آئی ہے۔ یہ ایک المیہ ہے۔ ہمارے بعض ناقدین کی ذہنی بالیدگی کا جمود ہے کہ انہیں اس کے آس پاس اور ادھر اُدھر کوئی افسانہ نگار نظر نہیں آتا۔ کہانی نے تقریباً ۴۰ سال کا سفر طے کرلیا ہے۔ کئی دہائیاں افسانے کے عروج کی شاہد ہیں۔ اسی عہد سے تعلق رکھنے والے کئی افسانہ نگار ایسے ہیں جنھوں نے کسی ازم کا پرچم نہیں اٹھایا۔ اجتماعی یا انفرادی طور پر کبھی کسی تحریک یا رجحان کا حصہ نہیں بنے۔ صرف اور صرف افسانے کے گیسو سنوارتے رہے۔ اسی نسل کے نمائندہ اور معتبر افسانہ نگار کا نام ہے محمد بشیر ملیر کوٹلوی۔ اردو افسانے کا ایک ایسا نام جس نے خاموشی کے ساتھ افسانے کی خدمت کی۔ ملک و بیرونِ ملک وقوع پذیر ہونے والے واقعات پر فوری افسانے لکھنے کے لیے مشہور محمد بشیر ملیر کوٹلوی نے افسانچے کو نئی روح

بخشنے کا کام بھی کیا۔ یہ الگ بات ہے کہ افسانچے کے تعلق سے بھی محمد بشیر بدنصیب رہے۔ افسانچے کی زلفیں سنوارنے والوں میں لوگوں نے دوسرے افسانہ نگاروں کا شمار تو کیا مگر بشیر ملیر کوٹلوی کے تذکرے سے گریز کرتے رہے۔ لیکن سچا ادب ان وقتی اشتہار بازیوں کا محتاج نہیں ہوتا، وہ اپنا مقام دیر سویر بنا ہی لیتا ہے۔

بشیر ملیر کوٹلوی ہندو پاک کے رسائل میں اس قدر تواتر اور تسلسل سے گذشتہ 35-30 برسوں سے شائع ہوتے رہے ہیں کہ ملیر کوٹلہ (پنجاب) اور ان کا نام ایک سکے کے دو پہلو بن گئے ہیں۔ مجھ جیسے ہزاروں افراد ملیر کوٹلہ کو بشیر ملیر کوٹلوی کے حوالے سے ہی جانتے ہیں۔

افسانے لکھنا ایک بڑا ادبی کارنامہ تسلیم کیا جا سکتا ہے اور اردو افسانے کی صد سالہ تاریخ میں کم و بیش کئی سو نمائندہ افسانہ نگاروں نے یہ کارنامہ انجام دیا ہے۔ لیکن مجھے معاف کریں ہمارے کتنے افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اردو افسانے کے فروغ اور نئی نسل کی ذہنی آبیاری کا کام کیا۔ محمد بشیر ملیر کوٹلوی نے ملیر کوٹلہ میں پہلے القلم بعد میں افسانہ کلب کی بنیاد رکھی۔ نئے ذہنوں کی آبیاری کی۔ درجنوں افسانہ نگار پیدا کیے۔ ملیر کوٹلہ میں افسانے کی فضا ہموار کی۔ پورے ہندوستان میں شاید ہی کسی شہر میں ایسی ادبی محفلیں آراستہ ہوتی ہوں گی جیسی کہ ملیر کوٹلہ افسانہ کلب میں منعقد ہوتی ہیں۔ افسانہ کلب کی محفلوں میں صرف افسانے سنے اور سنائے ہی نہیں جاتے ہیں۔ ہر کہانی پر بھرپور تبصرے ہوتے ہیں اور تبصرے ہی نہیں کہانیوں کے ایسے کامیاب آپریشن کیے جاتے ہیں کہ لوگ ان محفلوں میں کہانی سنانے کی ہمت و جرأت مشکل ہی سے کر پاتے ہیں۔ ان افسانوی محفلوں میں ملک و بیرون ملک کے نامور افسانہ نگار شریک ہو چکے ہیں۔

محمد بشیر مالیر کوٹلوی کو افسانے لکھتے ہوئے تقریباً چالیس برس کا طویل عرصہ گذر چکا ہے۔ اس دوران ان کے چار افسانوی مجموعے قدم قدم دوزخ (1987)، سلگتے

لمحے (1997)، چنگاریاں (2007) اور جگنو شہر (افسانچے) 2011ء میں شائع ہو کر مقبولیت حاصل کر چکے ہیں۔ بشیر مالیر کوٹلوی نے اپنے افسانوں میں ہمیشہ نت نئے موضوعات کو ترجیح دی۔ تازہ ترین معاملات و واقعات کو وہ ہمیشہ اپنے افسانوں کا موضوع بناتے رہے ہیں، یہ ان کے ہمہ وقت بیدار رہنے اور خارجی دنیا سے رابطے میں رہنے کا ثبوت ہے۔ ان کے افسانوں کا دوسرا وصف یہ ہے کہ وہ فن افسانہ نگاری پر کھرے اترتے ہیں۔ بشیر صاحب کی نظر افسانے کے ہر پہلو پر ہوتی ہے۔ پہلے تو وہ افسانے کے تانے بانے، ذہنی زمین پر بنتے ہیں، جب انہیں لگتا ہے کہ اب افسانہ ہر کھونٹ، درست ہے تب وہ اسے صفحات پر اتارتے ہیں۔ وہ افسانے میں حقیقت کا بہت خیال رکھتے ہیں۔ واقعات و حادثات کے اسباب و علل پر ان کی نگاہ ہوتی ہے۔ کردار کی نفسیات سے واقفیت بھی ضروری ہوتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کے افسانے ایک خاص طرح کا تاثر چھوڑتے ہیں اور وہ جہاں ایک طرف فن کی کسوٹی پر کھرے ہوتے ہیں، وہیں قاری کو قصے کے بیان کی دلچسپی میں گرفتار کر لیتے ہیں اور پھر کہانی کے اختتام پر قاری مبہوت سا غور و فکر کے سمندر میں غرق ہو جاتا ہے۔ یہیں سے ان کا افسانہ قاری کے اندر اپنا سفر شروع کر دیتا ہے۔

''اہل کتاب'' ان کا معرکۃ الآرا افسانہ ہے۔ بالکل نیا اور اچھوتا موضوع، مسجد کے امام مولانا افضال ملک، ان کی بیوی رحمتی (جو دل کے عارضے میں مبتلا ہے۔) دو جوان بیٹیاں اور ایک بیٹا مظہر...... کے ساتھ زندگی کے سنگلاخ راستوں پر چل رہے ہیں۔ امامت کے علاوہ کرسیاں بننے کا کام کرتے ہیں جس سے کسی طرح گھر کے اخراجات پورے ہو رہے ہیں۔ بیٹا بھی بڑا ہو کر فارغ اوقات میں کرسیاں بننے میں ہاتھ بٹاتا ہے۔ افضال ملک نے جوان ہوتی بیٹیوں کو زمانے کی خطرناک ہواؤں سے محفوظ رکھنے کے لیے آٹھویں جماعت کے بعد گھر بٹھالیا ہے:

''دیکھتے ہی دیکھتے مظہر کے ساتھ ساتھ دونوں بیٹیاں بھی جوان

ہوگئیں۔ دونوں کو آٹھ آٹھ جماعتیں پڑھا کر افضال ملک نے گھر کی
چار دیواری میں محفوظ کرلیا۔ وہ بڑے جہاں دیدہ آدمی تھے، زمانے
کی سرد گرم ہواؤں کے رخ سے بخوبی واقف تھے اور پھر بیٹیوں پر
حسن بھی ٹوٹ کر برسا تھا۔''

افضال ملک کے پاس ان کا آبائی مکان ہی قیمتی اثاثے کے طور پر تھا۔ اچانک بیوی رحمتی کو دل کا دورہ پڑنے سے سب کچھ تہہ و بالا ہوگیا۔ جوان مظہر بے چین ہو اُٹھا۔ اس نے تلاش معاش میں بہت خاک چھانی، لیکن کہیں روزگار نہ ملا۔ تھک ہار کر وہ ملک سے باہر جانے کے لیے تیار ہوگیا۔ اس کے ایک دوست نے اسے ہالینڈ کا آفر دیا۔ ویزا، ٹکٹ اور رہائش کی ذمہ داری کے لیے چار لاکھ روپے میں معاملہ طے ہوا۔ لیکن جب اس نے افضال ملک کو بتایا تو ان کے پیروں تلے سے زمین نکل گئی۔ اتنی بڑی رقم کہاں سے آئے گی۔ مظہر کی نظر میں آبائی مکان تھا، جسے گروی رکھ کر پیسے مل جاتے اور پھر وہ ہالینڈ جا کر جلد ہی رقم واپس لوٹا دے گا تو قرض کی ادائیگی ہوجائے گی۔ افضال ملک اس کے لیے تیار نہ تھے:

''مجھ سے دو لاکھ روپے ایڈوانس لے گا اور دو لاکھ مجھے کما کر بھیجنے
ہوں گے!! وہ جھلا کر بولے۔ مگر دو لاکھ کی رقم بڑی رقم ہوتی ہے
بیٹے......وہ کہاں سے آئے گی'' بغیر وقت ضائع کیے اس نے
جواب دیا۔ ہمارا یہ مکان کس وقت کام آئے گا، ہم اسے گروی رکھیں
گے اور کرایہ سمجھ کر سود ادا کرتے رہیں گے۔ میرے جانے کی دیر
ہے۔ ایجنٹ کا روپیہ دے کر مکان چھڑا لیں گے، امی کا علاج ٹاپ
کے اسپتال میں ہوگا اور بہنوں کے لیے دُلہے بھی تو باندھ کر لانے
ہیں۔

دونوں لڑکیاں شرما کر اپنے اپنے منہ میں ڈوپٹہ دبا کر وہاں سے چلی

گئیں اور باپ بیٹے میں بحث ہوتی رہی۔ افضال ملک کسی بھی طرح
بیٹے سے متفق نہ تھے۔ وہ اپنے آبائی مکان کو گروی رکھنے کے لیے
بالکل تیار نہ تھے۔"

بیٹے کے جذبات، کیرئر، بیوی کے علاج اور بیٹیوں کی شادی کی اُمیدوں نے مل کر افضال ملک کو ایسا گھیرا کہ وہ مکان گروی رکھنے پر تیار ہو گئے اور مظہر ہالینڈ چلا گیا۔ سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہوتا چلا گیا۔ لیکن ایک سب سے بڑی پریشانی اب بھی منہ پھاڑے کھڑی تھی۔ مظہر کو وہاں کی شہریت نہیں ملی۔ دو لاکھ روپے ابھی ایجنٹ کو بھی دینے تھے۔ مجبوراً اس نے ایک بیکری میں چوری چھپے کام کر لیا۔ اس دوران رحمتی کو دل کا دوسرا دورہ پڑا تو مظہر نے انہیں اپولو اسپتال میں علاج کروانے کو کہا اور مظہر کے بھیجے پیسوں سے رحمتی کا بہترین علاج ہوا۔ اب رہن سہن سب بدلنے لگا تھا۔ لڑکیوں کے رشتے بھی اچھے گھرانوں سے آنے لگے تھے کہ اچانک مظہر کے فون آنے بند ہو گئے۔ افضال میاں پریشان ہونے لگے۔ ایجنٹ کی بقایا رقم، گھر کے اخراجات اور رحمتی کا علاج یہ سب ان کے اپنے بس میں نہ تھا۔ ایک دن مظہر کے دوست مائیکل کا فون آیا تو پتہ چلا کہ وہ دو مہینے کے لیے لندن چھٹیاں منانے چلا گیا۔ افضال ملک کی پریشانیاں بڑھتی گئیں۔ وہ مظہر کی طرف سے بھی پریشان تھے۔ دن رات اللہ سے دعائیں کرتے رہتے۔ کچھ دنوں بعد مظہر کا فون آجاتا ہے اور وہ بتاتا ہے کہ شہریت نہ ہونے کی وجہ سے ایسے سارے ملازمین کو پولیس نے گرفتار کر کے جیل بھیج دیا۔ کچھ کو تو ہندوستان ہی پیک کر دیا تھا، مجھے میرے دوست مائیکل کی وجہ سے کچھ راحت مل گئی تھی، اب مجھے دو ماہ کی مہلت ملی ہے، اس دوران اگر میں کسی لڑکی سے شادی کر لیتا ہوں تو مجھے شہریت مل جائے گی ورنہ...... ہندوستان واپسی۔

افسانے کا عروج بشیر صاحب کی فنی مہارت کا ثبوت ہے۔ افضال ملک نے بیٹے کو بتایا کہ شادی کسی اہل کتاب لڑکی سے کرنا، وہ جائز ہے:

''مظہر! کام بنا میاں..........؟ کوئی لڑکی ملی........؟ نہیں ابو، یہاں کی عورتیں بڑی مکار ہیں۔ ایک دو دن ساتھ رہ کر خرچہ کرواتی ہیں اور ساتھ چھوڑ دیتی ہے۔ یہاں کے لوگ کسی بندھن یا جذبات کو نہیں مانتے۔ تفریح میں زیادہ یقین رکھتے ہیں۔ آپ فکر نہ کریں بس دعا کرتے رہیں۔ امی کا دھیان رکھیں۔ میں یہاں کے پبوں، کلبوں اور ہوٹلوں کے چکر لگا رہا ہوں۔ مائیکل میری بہت مدد کر رہا ہے..!''

افضال ملک تھوک نگل کر بولے۔''اس سے پہلے کہ فون کا کارڈ ختم ہو میری بات نوٹ کر لو، لڑکی کا عیسائی ہونا ضروری ہے، عیسائی اہل کتاب ہوتے ہیں۔ ہم لوگ عیسائی لڑکی سے شادی کر سکتے ہیں۔ اگر مسلمان............!! وہ بات پوری نہ کر پائے تھے کہ فون کا سلسلہ کٹ گیا۔''

اس طرح کہانی پوری شد و مد اور حیرت و استعجاب کے ساتھ اپنے کلائمکس پر پہنچتی ہے۔ جس دن مقررہ مدت ختم ہونے والی ہے۔ اس دن افضال ملک بہت پریشان ہیں۔ دعائیں جاری ہیں۔ وظیفے پڑھے جا رہے ہیں۔ کسی طور مظہر کو وہاں قیام کا موقع مل جائے۔ واپس آنے کی صورت بہت خطرناک ہوگی۔ بیٹیوں کی شادی، مکان کا مسئلہ، ایجنٹ کی بقایا رقم، رحمتی کا علاج اور گھر کے دن بہ دن خراب ہوتے حالات......سب کو مظہر کی ہالینڈ میں شہریت کا انتظار تھا، شہریت کو شادی کا، شادی کو لڑکی کا، اس پر بھی افضال ملک کو کم از کم عیسائی لڑکی کا انتظار تھا۔ قاری کو بھی مظہر کی شادی کم از کم عیسائی لڑکی سے ہونے کا انتظار بے صبری سے ہے۔ لیکن بشیر مالیر کوٹلوی نے کہانی کے اختتام پر زور کا جھٹکا اس زور سے دیا کہ نہ صرف افضال ملک، نہ صرف قاری بلکہ کائنات کا ہر فرد انگشت بدنداں رہ جاتا ہے۔

مقررہ دن گذرنے کے بعد رات کو 1 ر بجے کے قریب مظہر کا فون آتا ہے تو افضال ملک یہ جان کر خوش ہو جاتے ہیں کہ شادی ہو گئی ہے۔اب انہیں یہ جاننے کی فکر لاحق ہو گئی ہے کہ لڑکی کون ہے؟ کیا نام ہے اس کا؟ عیسائی ہے یا.....؟ وہ باتوں باتوں میں مظہر سے دریافت بھی کرتے ہیں لیکن وہ واضح جواب نہیں دیتا ہے۔آخر کے جملے کہانی کی جان ہیں:

''بھئی!.....وہ.......! ہماری بہو دیکھنے میں خوبصورت ہے نا......!؟

مظہر نے جواب دیا''جی!......ابو........!''

آنکھیں گھما کر، تھوڑا سہم کر پھر سوال کیا''وہ اہل کتاب تو ہے نا..!''

جواب پھر دو لفظوں میں ملا''جی........ابو.......''

وہ ساری خوشیاں الفاظ میں سمیٹ کر بولے''ارے خوش کر دیا بیٹے......اب جلدی سے بہو کا نام بتا...!!''

مظہر خاموش تھا، وہ دل ہی دل میں دلہن کے مسلمان ہونے کی دعا مانگنے لگے۔

''میاں جلدی بتاؤ!........یہاں دل اچھل کر حلق میں آنے کو ہے........!!''

وہ بے صبری سے بولے۔دوسری جانب مظہر روہانسا ہو کر بولا:

''اس کا.......اس کا.......نام.............مائیکل ڈیسوزا......!!''

کہانی ختم کر کے بشیر صاحب تو جا چکے ہیں۔لیکن سننے والوں کے دماغوں میں کانوں کی راہ سے جو پگھلا ہوا سیسہ وہ انڈیل گئے ہیں، اس نے سامعین اور قارئین کے دماغ و دل کو سن کر دیا ہے۔سب مبہوت سے ایسے بیٹھے رہ گئے ہیں گویا بشیر نامی جادوگر نے،

اپنے جادو سے انہیں پتھر کا بنا دیا ہو۔ افضال ملک، ایک مسجد کے امام، ہر وقت اللہ اللہ کرنے والا مومن شخص، جو فاضل وقت میں کرسیاں بن بن کر حق حلال کی کمائی سے اپنا گھر چلا رہا ہے جو اہل کتاب کے مسئلے کو بخوبی جانتا ہے۔ اس کا کیا حال ہوا ہوگا؟ کیا اس کے دل نے آخری لفظ سن کر دھڑکنا بند نہیں کیا ہوگا؟ آیئے افضال ملک کے احوال کے لیے بھی بشیر صاحب سے رجوع کرتے ہیں:

> ''ٹیلی فون پر بات کرتے کرتے مولانا افضال ملک کی آنکھوں کے آگے اندھیرا چھا گیا۔ ان کے اندر مزید کچھ کہنے سننے کی طاقت نہ رہی تھی۔ وہ فرش پر اس طرح گرے جیسے ان کی ریڑھ کی ہڈی ٹکڑے ٹکڑے ہوگئی ہو۔ ان میں اتنی سکت بھی باقی نہ رہی تھی کہ وہ دو قدم چل کر پلنگ پر ہی بیٹھ جاتے۔''

افضال ملک کا حال ابھی آپ سب کو پتہ چل گیا۔ یہ کہانی کا اختتام نہیں بلکہ آغاز تھا۔ انجام اور آغاز کو ایک کڑی میں پرونا، افسانہ لکھنے کا ایک طریقہ ہے۔ اس میں انجام سے آغاز کیا جاتا ہے اور ایک آدھ پیراگراف کے بعد پوری کہانی فلیش بیک Flash back میں چلی جاتی ہے۔ اسے شعور کی رو تکنیک بھی کہا جاتا ہے، جس کا استعمال ہندوستان میں پہلی بار سجاد ظہیر کے ناول ''لندن کی ایک رات'' میں ہوا تھا۔ بشیر مالیر کوٹلوی نے اس طرز کا بخوبی استعمال کیا ہے اور کہانی کو نہ صرف فن پارہ بلکہ شاہکار بنا دیا ہے۔ کہانی کے آخر میں کھلتا ہے کہ دراصل کہانی کا موضوع کیا ہے؟ کہانی اپنے انجام پر قومی نہیں بین الاقوامی Canvas اختیار کر لیتی ہے اور بین الاقوامی مسئلے کو اس عمدگی سے پیش کرتی ہے کہ جس کی نظیر مشکل ہی ملے گی۔ کہانی اپنے اختتام پر قاری کے دل و دماغ میں ایک دھماکہ کرتی ہوئی داخل ہو جاتی ہے اور اب قاری اضطراب اور ہیجان میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اس کے تو وہم و گمان میں بھی یہ مسئلہ نہ تھا۔ ایسا بھی نہیں کہ اختتام غیر فطری لگتا ہو یا حقیقت

سے دور...... ہاں کہانی اور لفظ اہل کتاب اور اس کے بعد عیسائی لڑکی اور پھر آخر میں مائیکل ڈیسوزا..... یہ سب مل کر افضال ملک اور قاری کو حیرت اور غم واندوہ کے موٹے موٹے رسوں سے باندھ کر شرمساری کے سمندر میں ڈبو دیتے ہیں۔...... مائیکل ڈیسوزا..... وہی مظہر کا دوست۔ وہی دوست جو ہر مشکل میں اس کی مدد کرتا ہے۔ جو اسے ہندوستان واپس بھیک ہونے سے بچاتا ہے، جو جیل سے اس کی ضمانت کرواتا ہے۔ وہی مائیکل...... اب اس کے آگے کوئی کچھ نہیں سوچ پاتا۔ یہ کلجگ ہے۔ چودھویں صدی ھ کے بعد کا زمانہ ہے۔ یہ ہالینڈ ہے، یہ مغرب ہے۔ یہاں سب چلتا ہے۔ کہانی پڑھ کر قاری تھوڑی دیر کے لیے مطمئن ہو جاتا ہے کہ چلو یہ مغرب کی کہانی ہے۔ ہم ہمارا ملک، ہمارا مشرق ابھی تہذیب یافتہ ہے۔ یہاں آج بھی بہو، سسر سے پردہ کرتی ہے۔ آج بھی ہر رشتے کا احترام ہوتا ہے۔ لیکن کیا یہ کہانی صرف ہالینڈ کی ہے؟ اس سلسلے میں بھی مصنف سے رجوع کرتے ہیں۔ مصنف کا جواب ہے کہ کیا کہانی کسی ایک ملک، کسی ایک خطہ یا علاقے کی ہوتی ہے۔ کہانی انسانوں کی ہوتی ہے اور انسان پوری کائنات کا نمائندہ ہوتا ہے۔ اسے تو اشرف المخلوقات بنایا گیا ہے۔ یہ کہانی اسی اشرف المخلوقات کی کہانی ہے۔ یہ ہر ملک کی کہانی ہے، ہندوستان کی کہانی ہے، پاکستان کی کہانی ہے، ہالینڈ، انگلینڈ اور امریکہ کی کہانی ہے۔ یہ انسان کے زوال کی کہانی ہے۔ اخلاقی قدروں کی شکست وریخت کی کہانی ہے۔ افضال ملک کی صورت میں ہمارا مشرقی معاشرہ کہانی میں موجود ہے۔ مشرقی ہی نہیں اسلامی معاشرہ کہانی میں سانسیں لے رہا ہے۔ مظہر کی شکل میں ایک مجبور و بے کس مشرقی باشندہ ہے جو اپنے فعل پر شرمندہ ہے جسے اپنی آخرت خراب ہونے کا یقین ہے مگر اب وہ اپنے گھر والوں کو جنت دلانے کے لیے زندہ رہنا چاہتا ہے۔ یہ کہانی کا ایک بے مثل پہلو ہے۔ بشیر مالیر کوٹلوی کو بے حد مبارک باد، کہانی کا یہ موڑ ترقی پسند ہے۔ امیدیں زندہ ہیں۔ سب کچھ ختم نہیں ہوا ہے:

مظہر اچانک چیخ چیخ کر مدد کے لیے پکارنے لگا:

''ابو.........بچا لو مجھے، مجھ سے میرا سکون روٹھ گیا۔ اس ملک کے گندے ماحول کی تمام تر آلودگی میری رگ رگ میں پھیل چکی ہے۔ یہاں کے سماج کا سارا زہر میں نے پی لیا ہے۔ میرا ضمیر، میرا تن اور میرے اندر پھیلی ہوئی میرے مذہب کی ٹھنڈی روشنی سب کچھ ختم ہو گیا، گھن آنے لگی ہے مجھے اپنے آپ سے۔ اس کے باوجود میں جینا چاہتا ہوں۔ دوزخ کا ایندھن بن کر بھی مجھے آپ سب کے لیے دنیا کی جنت خریدنا ہے۔ دعا کیجئے۔ اللہ مجھے معاف فرمائے اور مجھے ذہنی سکون دے......''

مظہر کی زبان، اس کے عرق انفعال اس بات کے شاہد ہیں کہ اس نے حالات کی مجبوری اور ستم کے آگے گھٹنے ٹیکے ہیں لیکن وہ خدا کی رحمت سے مایوس نہیں ہے۔

لیکن کیا آج یہ سب اپنی مرضی سے نہیں ہو رہا ہے۔ آپ اندازہ لگائیں اگر یہ وبا تیزی سے پاؤں پسارنے لگی تو کیا ہوگا؟ مظہر کی مجبوری اور لاچاری کی شکل میں بشیر مالیر کوٹلوی کا یہ سوال ہمیں جھنجھوڑنے کے لیے کافی ہے کہ وہاں مجبوری تھی لیکن یہاں مجبوری نہ ہو، مرضی ہو، تو اشرف المخلوقات کا کیا ہوگا؟ ہم کب تک اہل کتاب تلاشنے میں رہیں گے اور نئی نسل ہم جنسی کے جہنم میں مبتلا ہوتی جائے گی؟ کب تک؟

بے جڑ کا پودا

۸۰ء کے بعد بھی اردو افسانے میں ایک نسل وارد ہوئی تھی۔ یہ نسل سن ستر کی نسل سے بہت الگ نہیں تھی ہاں یہ کچھ معنوں میں پچھلی نسل کی ہمنوا تھی تو بعض معالات میں قدرے مختلف۔ اس نسل نے باغیانہ رجحان سے خود کو کبھی ہم آہنگ نہیں کیا بلکہ روایت اور قدیم اقدار کے اوصاف کی بحالی کے لئے کام کیا۔ اسی نسل کی ایک نمائندہ افسانہ نگار کا نام ہے ڈاکٹر مہ جبیں نجم، جو میسور کی رہنے والی ہیں اور افسانے کیساتھ ساتھ شاعری میں بھی اپنی شناخت رکھتی ہیں۔ ڈاکٹر مہ جبیں کی افسانہ نگاری کے تعلق سے پروفیسر فہیم النساء یوں رقم طراز ہیں:

> ''مہ جبیں نجم کہانیوں میں عصری حسیت اور وسیع تفکر کے ساتھ اپنے دور کی عام زندگی کی عکاسی بڑی خوبی سے کرتی ہیں...... ان کے یہاں سماجی شعور کی گہرائی کا سراغ ملتا ہے وہ زندگی کے مختلف رنگوں کو فطری انداز میں پیش کرتی ہیں۔ وہ جدید نسل کے باغیانہ رجحان سے بیزاری کا اظہار کرتی ہیں، انہیں پرانی نسل سے نہ صرف شدید ہمدری ہے بلکہ وہ پرانے اقدار کی پاسدار بھی ہیں۔ وہ پرانے اقدار میں اپنی کربناکیوں اور بے چینیوں کا تریاق تلاش کرتی ہیں۔''

(حساس زبان اور دھیمے لہجے کی افسانہ نگار: مہ جبیں نجم، سالار ادبی ایڈیشن، دسمبر ۲۰۰۳)

ڈاکٹر مہ جبیں نجم کے بارے میں پروفیسر فہیم النساء کی رائے حقیقت پر مبنی ہے۔ ان کے افسانے کسی ازم یا رجحان کی عکاسی نہیں کرتے، وہ جدیدیت، مابعد جدیدیت کے چکر میں پڑتی ہیں اور نہ ہی ترقی پسندی کا بخار ان پر اثر کرتا ہے۔ بلکہ وہ اپنے جذبات و خیالات کا بے باکانہ اظہار اپنے افسانوں میں کرتی ہیں۔ انہیں قدیم روایات اور سماج کے مثبت اقدار سے بہت لگاؤ ہے۔ یہی سبب ہے کہ جب وہ اقدار کی پامالی یا روایات کی شکست وریخت دیکھتی ہیں تو ان کا حساس دل مضطرب ہو جاتا ہے اور وہ اپنا اظہار فنی پیرایے میں کرتے ہوئے افسانے کی زلفیں سنوارتی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ جب ان کا پہلا افسانہ سالار کے ادبی ایڈیشن میں شائع ہوا تو شہر کے رکشا والوں نے سالار کے دفتر پر خاصا ہنگامہ کیا تھا۔ رکشہ والے اسے اپنے خلاف شائع خبر بتا رہے تھے اور بضد تھے کہ اخبار اگلے دن معذرت نامہ شائع کرے۔ اخبار کے مدیران نے معذرت نامے سے انکار کر دیا تھا اور بعد میں شہر کے معزز افراد کی ثالثی میں معاملہ ٹھنڈا ہوا تھا۔ بعد میں پتہ چلا کہ یہ افسانہ کسی طالبہ کا تھا جو کہ فرضی نام سے ارسال کیا گیا تھا کہ خاندان والوں پر کوئی حرف نہ آئے۔ کیونکہ افسانہ شہر میں وقوع پذیر ہونے والے تازہ واقعے پر مبنی تھا۔ وہ طالبہ ڈاکٹر مہ جبیں نجم ہی تھیں۔ یوں تو مہ جبیں نجم شاعری بھی خوب کرتی ہیں اور رسالوں میں اشاعت کے ساتھ ساتھ مشاعروں اور محفلوں میں سناتی بھی ہیں۔ اپنے مخصوص لب و لہجے کی بنیاد پر انہیں کل ہند سطح پر شہرت بھی حاصل ہے لیکن ان کی بنیادی شناخت افسانے سے ہی ہے۔ انہوں نے شاعری سے بہت پہلے افسانہ لکھنا شروع کر دیا تھا۔ وہ خود اپنے افسانوں کے بارے میں لکھتی ہیں:

> ''میرے افسانوں کے موضوعات میں بھی بہت تنوع ہیں۔ مرد کی انا، عورت کی بغاوت، بدلتے ہوئے اقدار اور سارے رشتوں

ناتوں کے باوجود آج کے انسان کی تنہائی سے لے کر آئے دن ہونے والے فرقہ وارانہ فسادات تک، مختلف موضوعات پر میں نے افسانے لکھے ہیں۔''

(پیاس ڈاکٹر مہ جبیں نجم، صفحہ ۲۳)

ڈاکٹر مہ جبیں نجم کے افسانوں کے مطالعے کے بعد یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ سماج میں مثبت اقدار کی امین ہیں۔ ان کے کردار، بہت زیادہ مثالی اور اعلیٰ نہیں ہیں۔ نہ ہی ان میں صرف مثبت رویے ملتے ہیں بلکہ وہ گوشت پوست کے انسان ہیں۔ عام لوگ ہیں جو سچ بولتے ہیں تو کبھی جھوٹ کا سہارا بھی لے لیتے ہیں۔ جو ایماندار اور دوسروں کے غموں میں کام آنے والے ہیں تو کبھی بے ایمانی بھی کرتے ہیں، امانت میں خیانت بھی کر لیتے ہیں۔ وفاداریاں نبھانے والے ہیں، تو بے وفائیاں کرنے والی بھی ہیں اور چوری، چکاری، مکاری، دغابازیاں کرنے والے ہیں تو مخلص، باکردار، پاکباز اور جاں نثار بھی ہیں۔ ڈاکٹر مہ جبیں نجم مختصر افسانے تحریر کرتی ہیں۔ ان کے چھوٹے چھوٹے افسانے، افسانچے بھی نہیں ہوتے ہیں، ہاں بہت طویل بھی نہیں ہوتے۔ یہ افسانے اپنے آپ میں مکمل، فن افسانہ نگاری پر پورا اترنے والے اور عام انسان کے دلوں کی آواز ہوتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ قاری انھیں پڑھ کر اپنی خوشیاں اور اپنے غم ان میں تلاش کر لیتا ہے اور وہ ان کہانیوں سے جڑ جاتا ہے۔ یہ وصف کسی بھی افسانہ نگاری کی کامیابی کی ضمانت ہے۔

''بے جڑ کا پودا'' ڈاکٹر مہ جبیں نجم کا ایک مختصر افسانہ ہے۔ افسانہ ایک گھنے اور بڑے پیڑ اور اس کی چھاؤں میں بیٹھنے والے ایک انسان کی کہانی ہے۔ وہ انسان دراصل اس پیڑ کا نگہبان ہے۔ دونوں میں خاصی دوستی ہے۔ پیڑ ہمیشہ اپنے دل کی بات اس شخص سے کرتا ہے۔ پیڑ کو اپنے ہمدرد نگہبان سے شکایت بھی ہے کہ وہ بہت لاپرواہ ہے۔ پیڑ کا بہت زیادہ خیال نہیں رکھتا۔ اس کے دکھ سکھ میں شریک نہیں ہوتا۔ جڑوں کا خیال نہیں رکھتا۔

ان کے لیے پانی کا انتظام نہیں کرتا۔ پیڑ پہلے اپنے نگہبان کی تعریف کرتا ہے:

> ''کڑی دوپہر میں میری چھاؤں میں بیٹھے رہنا اس کا معمول تھا۔ وہ میری چھاؤں میں بیٹھ کر مجھ سے باتیں کرتا، ہنستا، مسکراتا، قہقہے لگاتا اور کبھی برسات ہوتی تو جھومنے بھی لگتا۔ اسے اس بات پر بڑا فخر تھا کہ وہ میرا نگہبان ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ میرا بہترین ساتھی ہے۔ اس بیابان میں بس وہی ایک ہے جو میری زبان سمجھتا ہے، جو مجھ سے بے انتہا لگاؤ رکھتا ہے اور جو مجھے تنہائی کا احساس نہیں ہونے دیتا۔''

یہ ایک پیڑ کا بیان ہے، جو ایک سچے اور غمگسار دوست یا عاشق کے بیان سے کم نہیں۔ دوسری طرف یہ ایک عورت کے دل کی آواز بھی لگتی ہے۔ یہی آواز آگے چل کر شکوے، شکایات میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ پیڑ کو اپنے نگہبان کی لاپرواہی کی شکایت ہے، اسے شکایت ہے کہ وہ اس کا اتنا خیال نہیں رکھتا، جتنا رکھنا چاہئے۔ وہ سوچتا ہے کہ اگر جڑوں کو صحیح طور پر پانی نہیں ملے گا تو تنوں اور پتیوں کو دھونے اور صاف کر کے چمکانے کا کیا حاصل ہوگا۔ ایک دن وہ آئے گا جب میں اپنی ظاہری شان دکھانے لائق بھی نہیں رہوں گا اور کسی ہلکے سے طوفان کی زد میں آ کر زمین بوس ہو جاؤں گا۔

> ''اکثر میرا جی چاہتا ہے کہ میں اس کے رشتے سے صاف انکار کردوں کیوں کہ وہ بہت بھولا ہے۔ وہ جانتا ہی نہیں نگہبانی کس چڑیا کا نام ہے۔ وہ میرے تنے کو چمکانے اور پتوں کی گرد کو صاف کرتے رہنے کو نگہبانی سمجھ بیٹھا ہے...... وہ چاہتا ہے کہ میں ہر دن تروتازہ لگوں، میری چھاؤں اسی طرح گھنی رہے۔ میری ڈالیاں اور پتے ہوا کی لے پر رقص کرتے رہیں۔ وہ یہ بھی ضرور چاہتا ہوگا کہ میری

شاخوں پر پھول کھلیں اور ان کی خوشبو سے میرا من مہک

جائے۔خود وہ مسرور ہو کر گہری سانس لے، مجھے پھولوں سے آراستہ

دیکھ کر یقیناً اسے خوشی میں اضافہ ہوگا۔غرور سے اس کا سینہ پھول

جائے گا! میرے تن پر پھولوں کے زیور ہی زیور ہوں گے تو اس کی

آنکھیں چمک نہ اٹھیں گی۔"

پیڑ کی باتوں میں ایک عورت جیسا پیار اور شکوہ نظر آرہا ہے جو اپنے عاشق کی دلدادہ ہے، اس کی اداؤں پر مرتی ہے لیکن کبھی نخرے تو کبھی شکوے کرتی رہتی ہے۔ یہاں مصنفہ کو داد دینی پڑے گی کہ بڑی فنکاری سے پیڑ کو عورت کی علامت کی شکل میں ڈھالا ہے۔ کئی جگہ ایسا محسوس ہوتا ہے گویا ایک معشوقہ، ایک بیوی، اپنے عاشق اور شوہر کو پکار رہی ہے، بلا رہی ہے، مخاطب کر رہی ہے۔

"کیا سو گئے؟"

میں نے اسے آواز دی۔وہ چونک اٹھا۔اس کو اپنی طرف دیکھتے پا کر

میں نے اپنے ہونٹ سی لئے۔"

یہاں افسانہ نگار کا فن لفظوں کی زبان سے بول رہا ہے۔پیڑ پھر اپنے نگہبان کے بارے میں سوچتا ہے کہ وہ کیسا نگہبان ہے جسے نگہبانی کا تو دعویٰ ہے پر جو میری جڑوں کو سیراب نہیں کرتا۔اس بیابان میں میرے لئے پانی کیوں نہیں تلاش لاتا۔اسے صرف میرا ظاہر دکھائی دیتا ہے جبکہ اندر سے میں کتنا کھوکھلا ہوں، میری جڑیں خالی ہوتی جا رہی ہیں۔ میں تو اس کو چھاؤں دینے اور اپنے پتوں کو تھامنے کے لئے کسی طرح خود کو بچائے ہوئے ہوں اور اس بچائے رکھنے میں، میری جو توانائی تیزی سے صرف ہو رہی ہے اس سے میں اندر سے دن بہ دن کمزور ہوتا جا رہا ہوں۔

پیڑ کی یہ سوچ ایک نیا رخ اختیار کر لیتی ہے۔اب وہ کچھ اور تمنا کرنے لگتا ہے:

''میں تھک چکا ہوں۔ ہاں! ہاں میں تھک چکا ہوں۔ میرا جی چاہتا ہے کہ بیل بن کر کسی اور پیڑ سے لپٹ جاؤں۔ کبھی کبھی مجھے لگتا ہے کہ میں بے جڑ کا پودا ہوں، جو سب کو ایک تناور، ہرے بھرے درخت کی شکل میں نظر آرہا ہے۔ میں کمہلا جاؤں گا تو ان سب کا خصوصاً میرے اس ساتھی کا کیا ہوگا؟ اتنی سی بات وہ کیوں نہیں سمجھ رہا ہے۔''

پورا افسانہ صیغہ واحد متکلم میں بیان ہوا ہے۔ پیڑ کی شکل میں ایک ایسی عورت چھپی ہوئی ہے جو بڑی جہاں دیدہ ہے وہ اپنے محبوب سے شاکی تو ہے اسے نخرے اور اداؤں سے راغب کر کے اپنی باتیں منوانا جانتی ہے لیکن جب اس کا نگہبان اپنی لاپرواہی سے باز نہیں آتا تو پیڑ کے خیال میں جو تبدیلی آتی ہے وہ ایک حساس اور محبت کرنے والی عورت کے اندر کی تبدیلی ہے۔ وہ یہ محسوس کرتی ہے کہ شاید وہ اس سخت دھوپ میں پانی کے لئے جانے سے کترا رہا ہے۔ کہیں اس کے پیر میں آبلے نہ پڑ جائیں۔ عورت سوچتی ہے کہ میں یہ نہیں چاہتی کہ میں نہ رہوں اور پھر اسے سائے کے لئے کسی اور پیڑ کے پاس جانا پڑے۔ ابھی اگر اس کے پیر میں آبلے پڑیں گے تو وہ میری چھاؤں میں بیٹھ کر اپنے آبلوں پر میری ہری ہری پتیاں رگڑ لے گا تو اسے سکون ملے گا۔ ٹھنڈک کا احساس ہوگا۔ پیڑ کبھی دوسرے پیڑ کے سائے کے بارے میں سوچ بھی نہیں سکتا۔ یہاں عورت کے دوسری عورت کے تئیں حاسدانہ جذبے کارفرما ہیں۔ عجیب حالات ہیں۔ پیڑ اپنی پوری قوت مجتمع کر کے اپنے دوست کے لئے بیابان کی سخت دھوپ اور گرمی میں کھڑا ہے۔ کسی بھی وقت اس کی ہمت جواب دے سکتی ہے۔ ایسے میں کہانی میں ایک عجیب موڑ آجاتا ہے۔ نگہبان کہیں گیا ہوا ہے اور اسی دوران ایک قافلہ آکر پیڑ کی گھنی چھاؤں میں قیام کرتا ہے۔ قافلے کا سردار ایک مشہور جادوگر ہے۔ پیڑ اس سے خود کو بے جڑ کا پودا بنا دینے کی درخواست کرتا ہے۔ جادوگر ایسا ہی کر دیتا ہے۔ پیڑ ایک بے جڑ کا پودا ہو کر رہ جاتا ہے۔ قافلہ چلا جاتا ہے۔ پیڑ کا سوکھنا، سمٹنا،

کمہلا نا شروع ہو جاتا ہے۔ نگہبان آ کر دیکھتا ہے تو پاگل ہو جاتا ہے۔ اس سے لپٹ کر روتا ہے۔ پیڑ اسے یاد دلاتا ہے کہ میں تمھاری مدد اور چاہت کے بغیر بہت جلد کمہلا جاؤں گا اور ختم بھی ہو سکتا ہوں۔ اس پر نگہبان رونے لگتا ہے اور وعدہ اور ارادہ کرتا ہے:

"نہیں نہیں" نگہبان پھوٹ پھوٹ کر رو دیا۔ "میں ایسا ظلم نہیں ہونے دوں گا، میں تم کو ہمیشہ ہرا بھرا رکھوں گا۔" پھر وہ سنبھل کر بولا۔ "تمھارے لئے سب سے زیادہ ضرورت تو پانی کی ہے۔

نگہبان مجھے دلاسہ دے کر پانی کی تلاش میں نکل پڑا۔"

دن بھر پانی کی تلاش میں مارا مارا پھرنے کے بعد شام کو نگہبان پانی لے کر لوٹتا ہے تو پیڑ بہت خوش ہوتا ہے۔ نگہبان نے جیسے ہی پیڑ پر پانی چھڑکا تو پیڑ خوشی سے جھوم اٹھا۔ اسے ایسا محسوس ہوا گویا اس کے تنے سے جڑیں پھوٹ پڑی ہوں اور اس دن کے بعد سے نگہبان روز دھوپ میں خاک چھانتا اور پانی لا کر پیڑ پر چھڑکتا۔ آہستہ آہستہ نگہبان کی تھکن بھی کم ہونے لگی اور اسے لطف آنے لگا اور پیڑ کی حالت اور کیفیت بھی تبدیل ہونے لگی۔ کہانی ختم ہو جاتی ہے۔ قاری پیڑ کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ ایک پیڑ جس نے اپنے تحفظ اور بچاؤ کی کیسی تدبیر کی۔ کس طرح سے اپنے نگہبان کو راغب کیا۔ واہ! کہانی آج کے تحفظِ ماحولیات مشن Save Environment Mission کو عمدگی سے فن افسانہ نگاری کے تمام تقاضوں کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ ہمیں سبق دیتی ہے کہ ہمیں پانی کا تحفظ کرنا چاہئے تا کہ پیڑ پودوں سب کو پانی دستیاب ہو سکے۔ دوسرے ہمیں یہ بھی سبق دیتی ہے کہ ہم کو اپنی زندگی کے لئے بھی پیڑوں اور درختوں کو زندہ رکھنا ہے، ان کی رکھوالی کرنی ہے، پانی کو محفوظ رکھ کر اور صحیح استعمال کرتے ہوئے ہم پیڑ پودوں کو بھی زندگی دے سکتے ہیں اور پیڑ پودے ہماری زندگی کے ضامن بن سکیں گے۔ ڈاکٹر مہ جبیں انجم نے عمدگی سے ایک اچھی علامتی کہانی تحریر کی ہے۔

پیڑ کو ایک عورت تسلیم کر لیا جائے تو کہانی مزید گہری ہو جاتی ہے۔ پوری کہانی میں افسانہ نگار نے مشاقی سے پیڑ کی زبانی ایک عورت کے جذبات کی سچی ترجمانی کی ہے اور لاپرواہ انسان کو عورت کس طرح اپنی ہر طرح کی قربانی دے کر اپنے پیار اور الفت سے راہ راست پر لے آتی ہے۔ اشاروں، کنایوں، تشبیہات و استعارات کا استعمال کرتے ہوئے افسانہ نگار نے عورت کی کہانی کو خوبصورتی سے زبان عطا کی ہے۔

کہانی کا عنوان اور کہانی میں پیڑ کا بے جڑ کا پودا بن جانا، بھی بڑا معنی خیز ہے۔ یہ آج کے انسان پر گہرا طنز ہے کہ بظاہر خوبصورت، خوش رو لوگ ہر طرح سے آراستہ و پیراستہ ہیں مگر اندر سے کھوکھلے ہیں۔ بے جڑ کے ہیں۔ ایسا لگتا ہے ہمارے معاشرے کا ہر انسان بے جڑ کا پودا ہو گیا ہے کہ اس کے اندر کی شرافت، روایت اور اقدار پرستی، تہذیب و تمدن نامی جڑیں کھوکھلی ہو چکی ہیں اور وہ کسی بھی وقت اپنے ظاہری وجود کے ساتھ زمیں بوس ہو سکتا ہے۔ دوسری طرف کہانی لازوال عشق کی کہانی بیان کرتی ہے کہ عورت، مرد کو ہمیشہ کے لئے پانے کو اپنی سب سے بڑی قربانی دے دیتا ہے۔ زندگی کا سب سے خطرناک Risk لے لیتی ہے۔ اسے پتہ تھا کہ اس عمل میں اس کی جان بھی جا سکتی ہے لیکن وہ اپنے نگہبان کو کھونا نہیں چاہتی تھی اور یہ بھی وہ کسی قیمت برداشت نہیں کر سکتی تھی کہ اس کا نگہبان کسی اور پیڑ کے سائے میں زندگی گزارے۔

ایک چھوٹی سی علامتی کہانی میں بہت سے Dimensions موجود ہیں۔ ہر قاری اپنے طور پر مطلب اخذ کر سکتا ہے اور یہ وصف اچھے افسانے کی شناخت ہوتا ہے۔

☆☆☆

آخری پرواز

مہتاب عالم پرویز، جمشید پور کے ۸۰ء کے بعد اُبھرنے والے تازہ کار افسانہ نگار ہیں۔ مہتاب نے شہر آہن کی فضاؤں میں آنکھیں کھولیں، قلم سنبھالا اور واقعات کو قصے اور کہانیوں کا لباس عطا کیا۔ پھر عمر کا ایک بڑا حصہ خلیج کے ریگ زاروں میں گذارا......سنگ، آہن، سفر، پرندہ، پرواز، ریگستان، نخلستان، وطن سے دوری، اپنوں کی بے پناہ محبتیں، قربتوں اور فاصلوں کے درمیان جھولتی زندگی، تنہائی، اندرون کا سفر، شناخت اور بازیافت کا مسئلہ وغیرہ ایسے موضوعات ہیں جن سے پرویز کا سامنا ہمیشہ ہوتا رہا ہے۔ یہی باعث ہے کہ پرویز کی کہانیوں میں کچھ اشیاء نے مستقل علامت کی صورت اختیار کر لی ہے۔ پرندہ، پرواز، ریت، کبوتر، باز، سفر......ان کے یہاں صرف الفاظ کی صورت استعمال نہیں ہوئے ہیں بلکہ گنجینۂ معنی کا طلسم کہا جائے تو غلط نہ ہوگا۔ لفظ اپنے اندر معنی کی پوری کائنات رکھتا ہے شرط لفظ کے در، وا کرنے کی ہوتی ہے معنی کا طلسم خود ظاہر ہونے لگتا ہے۔ پرویز کی متعدد کہانیاں اس کی عمدہ مثال کہی جا سکتی ہیں۔

'آخری پرواز' مہتاب عالم پرویز کی ایسی ہی ایک عمدہ کہانی ہے۔ بظاہر ایک رومانی کہانی ہے۔ کبوتر اور کبوتری کے عشق و وصال کا قصہ ہے۔ ہر طرف پیار ہی پیار۔ کبوتری نے انڈے دیے۔ بچے نکلنے کا وقت آیا تو بالکل فلمی کہانیوں کی طرح ایک ولن یعنی حضرت باز کہیں سے کہانی میں داخل ہو جاتے ہیں اور اپنی طے شدہ لائن کی طرح گھونسلے میں توڑ

پھوڑ، انڈوں اوران میں سے باہر آنے کے منتظر نوزائیدہ بچوں اور کبوتری کو اپنے ظلم وستم کا شکار بنا کر چلے جاتے ہیں۔ کبوتر واپسی پر یہ منظر دیکھتا ہے تو کراہ اٹھتا ہے۔ اُجڑا ہوا گھو نسلہ، ٹوٹے اور بکھرے کبوتری کے پر، لہولہان ٹوٹے پڑے انڈے، انڈوں سے آدھے ادھو رے چوزے مردہ حالت میں ادھر ادھر پڑے ہیں۔ دور زخمی حالت میں کبوتری بھی مل جاتی ہے جو قریب المرگ ہے۔ کبوتری، کبوتر کی گود میں اس دارِ فانی کو الوداع کہہ جاتی ہے۔.....اوپر آسمان پر باز کو منڈلاتے دیکھ کر کبوتر اپنی ساری طاقت مجتمع کر کے اس پر حملہ آور ہوتا ہے۔ جنگل کے پرندے اس کے ہمراہ ہیں۔ باز یہ سب دیکھ کر خوف زدہ ہو جاتا ہے۔ کہانی مکمل ہو جاتی ہے۔

کہانی اپنی اوپری سطح پر ایک المناک رومانی کہانی ہے۔ پرویز نے عمدگی سے کبوتر ، کبوتری اور باز جیسے کرداروں پر ایک عام سے عشقیہ موضوع پر، خوبصورت اور منفرد کہانی لکھی ہے۔ یہاں وصال کی عکاسی بھی لاجواب ہے۔ ایسا لگتا ہے دو انسان آپس میں پیار کر رہے ہیں۔

> ''آنسوؤں کے دو موٹے قطرے ایک کے رخساروں پر ڈھلک آئے اور ایک نے اپنی چونچ میں ان آنسوؤں کو سمولیا اور بڑے ہی پیار بھرے انداز میں کہا۔ ''یہ آنسو زمین میں جذب ہونے کے لیے نہیں، بلکہ میرے وجود میں جذب ہو جانے کے لیے ہیں۔ تم رو کیوں رہی ہو آج تو خوش ہونا چاہیے تم اتنی جلدی گھبرا کیوں گئیں.....اس طرح نہیں رویا کرتے پگلی، دیکھو آج کا سورج ہم دو نوں کے لیے تو طلوع ہوا ہے۔'' اور پھر ان کے درمیان خاموشی کی چادر تن گئی۔''

وصل کا اجالا جب ہجر کے اندھیرے میں ضم ہونے لگا اور ہجر سیاہ رات کی مثل

چھا جاتا ہے تو کبوتر، کبوتری سے یوں گویا ہوتا ہے۔

''دراصل مجھے جانا ہے......نامعلوم منزل کی اور.......

ایک تو جانے کا کہہ رہے ہو اور دوسرے گم سم اور اداس، کوئی زندگی بھر کے لیے تو نہیں جا رہے ہو۔ تم کوئی انسان نہیں کہ بے وفا نکلو، مجھے تمہارے وعدے پر اعتبار ہے۔''

مہتاب عالم پرویز نے باز کے ذریعے گھونسلے، انڈوں اور کبوتری کی تباہی کے بعد کبوتر پر گذرنے والی قیامت کو عمدگی سے لفظوں کے پیرائے میں بیان کیا ہے۔ قاری اپنے آنسوؤں پر بڑی مشکل سے قابو رکھ پاتا ہے۔

''وہیں پر کبوتری بھی خون میں شرابور تڑپ رہی تھی۔ اس کی آنکھوں سے گرم گرم آنسو امڈ پڑے۔ اس نے کبوتری کا زخمی سر اپنی گود میں لے لیا۔ میں اپنا وعدہ نہیں نبھا سکی مجھے معاف کردو'' کبوتری اتنا ہی کہہ سکی۔ اب کی بار کبوتری کے منہ سے چیخ نکل کر ساری کائنات پر پھیل گئی۔''

ہر افسانے کی ظاہری سطح ہوتی ہے۔ 'آخری پرواز' اپنی ظاہری سطح پر بھی ایک مکمل سبق آموز کہانی ہے۔ جس میں افسانہ نگار نے فنکاری سے مظلوموں کو ایک پلیٹ فارم پر کھڑا کر کے ہر مصیبت کا متحد ہو کر مقابلہ کرنے کی عملی رائے دی ہے۔

اچھا اور بڑا افسانہ متعدد Dimentions رکھتا ہے۔ اس کی ظاہری سطح کے اندر کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ جس کا ادراک اور تفہیم متجسس قاری کے ہی حصے میں آتی ہے۔ 'آخری پرواز' ایسی ہی ایک کہانی ہے۔ کبوتر کو ہم امن وامان، صلح وآشتی اور صبر وسکون کی علامت کے طور پر بھی جانتے ہیں جو ایسے انسانوں کی نمائندگی کرتا ہے جو صلح پسند ہیں، زمین پر امن و امان چاہتے ہیں۔ دوسرے کبوتری، صنف نازک، کمزور طبقے، مجبور و بے بس انسانوں کی

علامت ہے۔ باز، ولن، دشمن، مکار، عیار، دہشت پسند، آتنک وادی، شر پسند انسان نما شیطان کی علامت ہے جو جسم و ہیئت، تیزی وطراری میں کبوتر سے کئی گنا زیادہ ہوتا ہے۔ جس کا کام اپنے پیٹ کے لیے شکار کرنا، دہشت پھیلانا اور تشدد کرنا ہوتا ہے۔ اُسے اس کی پرواہ نہیں ہوتی کہ کسی کی جان جائے یا کوئی دہشت زدہ ہو یا کہیں تباہی رقص کرے......ازل سے دونوں طرح کے انسان ہوتے آئے ہیں۔ کہانی ظلم کی کسی بھی داستان میں فٹ نظر آئے گی۔ باز کا کردار دہشت اور تشدد پھیلانے والے ہر اس شخص جیسا لگتا ہے جو انسانیت کا دشمن ہے۔ باز کا کبوتر کے گھونسلے کو تباہ و برباد کرنا کیا گجرات کی یاد تازہ نہیں کرتا۔ نامکمل چوزوں کا خون، کیا بے گناہ ماؤں کے رحم میں پل رہے بچوں کا وحشیانہ قتل نہیں لگتا۔ ایسا لگتا ہے کہانی گجرات کے فساد کا آنکھوں دیکھا حال بیان کر رہی ہے۔ ہمیں خود کے کردار پر سوچنے کی بھی دعوت دے رہی ہے کہ ہم خود کہاں کھڑے ہیں، اس وحشی باز کے خیمے میں شامل ہو کر ظلم وستم کی نئی نئی داستان رقم کر رہے ہیں۔ یا بے کس و مجبور کبوتری کی طرح ہر ظلم کو خاموش سہنے والوں میں ہیں یا پھر ظلم کے حد سے گذر جانے کے بعد خالی ہاتھ ہی اُٹھ کھڑے ہونے والے اس مظلوم کی طرف، جس نے اپنا سب کچھ کھو کر سر پر کفن باندھ کر اپنی، اپنے گھر اور وطن کی حفاظت کا ذمہ لے لیا ہے اور طاقت ور سے طاقت ور باز سے بھی ٹکرا جانے کو اپنی پوری قوت کے ساتھ میدان جنگ میں آچکا ہے۔ جس کے تیوروں اور اس کے پیچھے، اس جیسوں کا ہجوم دیکھ کر باز کے دل میں یکبارگی کو تو خوف گھس جاتا ہے۔ یہ کہانی کا وہ مقام ہے جہاں سے ایک انقلاب کروٹیں لے کر منظر عام پر آنے کو بے تاب ہے۔ یہ غریب، دبے کچلے، پسماندہ اور محروم طبقے کی ہنکار ہے جس نے حکمراں طبقے کو اور ایوان کی بلند و بالا عمارتوں کو ہلا کر رکھ دیا ہے۔ تصور کیجیے، کیا آپ کو پرعزم کبوتر اور اس کے پیچھے بے شمار پرندوں کے ہجوم میں انا ہزارے اور اور ان کی حمایت میں اُمڈے انسانی سیلاب کی تصویر نظر نہیں آتی۔ غور کریں گے تو کبوتر آپ کو عوامی انقلاب کا نمائندہ نظر آئے گا۔ یہی نہیں ظلم

کے خلاف آواز اُٹھانے والے ہر شخص کی تصویر آپ کو کبوتر میں نظر آئے گی۔

کہانی کے عنوان نے بھی مجھے حیرت میں ڈال دیا۔ میں نے بہت غور کیا تو سمجھ میں آیا کہ اس کا عنوان تو 'پہلی پرواز' ہونا چاہیے تھا۔ وہ پہلی پرواز، جو شاید سب سے آخر میں شروع ہو رہی ہے۔ یہ پرواز ظلم وستم کے خلاف پہلی پرواز ہے۔ یہ ہر اندھیرے کے بعد طلوع ہونے والے اجالے کی مانند تھی۔ اسی سبب کہانی کا نام پہلی پرواز ہوتا تو بہتر تھا۔ لیکن مجھے لگتا ہے پرویز اپنی جگہ درست ہیں۔ وہ ظلم و بربریت کی پرواز کو اب اور زیادہ برداشت نہیں کر سکتے۔ اس لیے انہوں نے کمزور اور مظلوم کبوتر اور دوسرے پرندوں کی متحد ہو کر اپنے دشمن کے خلاف، حملے سے گھبرا کر، اپنی جان بچانے کے لیے باز جیسے ہمت اور طاقت ور، تیز رفتار، باز کی انتہائی بزدلانہ اور جان بچا کر بھاگنے والی پرواز کو آخری پرواز کہا ہے کہ اب ظالم نہیں بچے گا اور بس یہی اس کی آخری پرواز ہوگی اور شاید اسی لیے انہوں نے کہانی کا آخری جملہ ''ظلم وستم کی داستان کا شاید اب انت ہونے والا ہے۔'' تحریر کیا ہے۔

کہانی کا اختتام قدرت کے ایک اور اصول کی طرف خوبصورت اشارے کرتا ہے۔ ہر انجام کسی نہ کسی آغاز کا باعث ہوتا ہے۔ ایک دنیا ختم ہوتی ہے تو کئی نئی دنیائیں آباد ہو جاتی ہیں۔ بظاہر کہانی ختم ہو رہی ہے لیکن کبوتر کے حوصلے اور ہمت کے سہارے ایک نئی دنیا کا آغاز ہو رہا ہے۔ مظلوموں کا عہد، خوشیوں کا عہد، بے فکری کا آغاز ہو رہا ہے۔

کہانی کی لسانی تفہیم بھی ہمیں کہانی کے مرکزی خیال سے قریب کرتی ہے۔ پرویز نے کہانی میں علامتی زبان کا بہتر استعمال کیا ہے۔ پوری کہانی میں جس لفظیات کا استعمال ہوا ہے وہ کہانی کے طلسم کی اجتماعی صورت گری کرتی ہیں۔ کبوتر، کبوتری، باز، بھوک، پیاس، اندھیرا، سناٹا، چمگادڑ، رات، صبح، سورج، سمندر، خاک، خون، دھوپ، خوف، چیخ، حیرت، ظلم وستم، جیسے الفاظ کہانی میں اپنا اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ لفظوں کی عمدہ ترتیب سے وجود میں آئے جملے، واقعہ کو حقیقت کی شکل عطا کرنے میں کامیاب ہیں۔

'آخری پرواز' میں افسانہ نگار سے کئی جگہ سہو بھی ہوا ہے۔ کہانی کا آخری جملہ وہ نہ بھی لکھتے تو بھی کہانی قاری کے اندر اپنے وسیع تر امکانات کے ساتھ اُتر جاتی بلکہ یہی زیادہ بہتر ہوتا۔ کہیں کہیں ماحول کی عکاسی کرتے وقت، ماحول، کردار اور موسم کے توازن کا لحاظ نہیں رکھا گیا ہے۔ ان چھوٹی موٹی اغلاط کے باوجود کہانی کا مرکزی خیال، یا کہانی کی ترسیل متاثر نہیں ہوتی۔ پرویز کی یہ کہانی ان کی نمائندہ کہانی کہلائے جانے کی مستحق ہے اور ان کی افسانوی پرواز کی ابتدا بھی ؎

ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں۔

☆☆☆

URDU FICTION: TANQEED-O-TAJZIA

BY: DR. ASLAM JAMSHED PURI

نئی نسل کی تنقیدات سے ایک اور طلسم ٹوٹتا ہوا محسوس ہو رہا ہے کہ اب ناقدین ادب کے بلند و بالا ایوان مسمار ہو رہے ہیں اور ان کی جگہ تنقیدی جھونپڑیاں خاصی تعداد میں ابھر رہی ہیں۔ ان کچی دیواروں اور پھوس کی چھتوں والے مکانوں سے فرمانات و احکامات جاری نہیں ہوتے ہیں۔ یہاں ایک دوسرے کو زیر کرنے کی ریس بھی نہیں ہے۔ ان کچے مکانوں میں ادب کو اپنے اپنے طور پر سمجھنے اور سمجھانے کا عمل جاری ہے۔ ادب کی گروہ بندیاں خود اپنی موت مر رہی ہیں، اور ابھر رہا ہے ایک نیا یکساں سماج، جس میں ناقد اور تخلیق کار ایک ہی صف میں ہم کلام ہیں۔ ایک دوسرے کو سمجھنے اور پرکھنے کا عمل نئے رشتے استوار کر رہا ہے۔ قاری اور تخلیق کار کے درمیان نت نئے رشتے استوار ہو رہے ہیں کہ اب قاری کہانیوں اور ناولوں میں باضابطہ کردار کی شکل میں شامل ہو رہا ہے۔ قاری اپنے دکھ درد کی ترجمانی پر مصنف سے باز پرس بھی کر رہا ہے۔ ایسے میں قاری اور فکشن نگار کے درمیان نئے رابطے بن رہے ہیں۔